

# **Докторантски четения 2010-2011**

Департамент  
История на културата

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ



Проектът е реализиран с подкрепата на Централния фонд  
за стратегическо развитие към Настоятелството на НБУ

© НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ



**Докторантски четения 2010-2011**  
Департамент История на културата

Съставителство:  
проф. д-р Ирина Генова  
доц. д-р Оксана Минаева

Редакционна колегия:  
проф. Милена Беновска д.н.  
проф. д-р Ирина Генова  
доц. д-р Оксана Минаева

София 2011

ISSN 1313-4094



# Съдържание

|  |            |
|--|------------|
| Докторантската програма – елитарност или необходимост в предизвикателствата на променящото се образование.....         | 7          |
| Анжела Данева<br>„Фамилия Села от Сан Джероламо“ и още някои непознати произведения на Борис Георгиев (1888-1962)..... | 13         |
| Анжела Данева<br>Българи в Академия „Албертина“ в Торино (1878-1944).....  | 23         |
| Васил Марков<br>Проблемът за “реалното време” във видеоизкуството .....  | 37         |
| Севина Иванова<br>Визуални тенденции в триизмерната компютърна анимация .....  | 47         |
| Даниела Радева<br>Текст и образ в артистичните изяви на Кирил Прашков .....  | 77         |
| Владия Михайлова<br>Група „Градът“ и началото на 90-те години като граница в художествения живот в България .....      | 83         |
| Анна Янева<br>Графити – кратка история на развитието им у нас (1989-2005).....   | 101        |
| Константин Колев<br>„Маре Балтикум“ и викингите: проблематика и изследвания в българската наука.....                   | 113        |
| <i>Резюмета на английски език .....</i>  | <i>125</i> |



# Contents

|  |     |
|--|-----|
| The Doctoral program – elitism or necessity<br>in response to challenges of ever-changing education .....              | 10  |
| Angela Daneva<br>The Sella Family of San Gerolamo and other unknown paintings<br>by Boris Georgiev (1888-1962).....    | 13  |
| Angela Daneva<br>Bulgarians at the ACCADEMIA ALBERTINA DI BELLE ARTI<br>in Torino (1878-1944) .....                    | 23  |
| Vassil Markov<br>Problem of “the real time” in video art .....   | 37  |
| Sevina Ivanova<br>Visual tendencies in 3D computer animation .....   | 47  |
| Daniela Radeva<br>Text and image/ text as image. Referential world of Cyril Prashkov.....                              | 77  |
| Vladiya Mikhaylova<br>“The Town” group and beginning of the 90-ies as a boundary<br>in artistic life in Bulgaria ..... | 83  |
| Anna Yaneva<br>Graffiti and graffitists in the street culture of Bulgaria (1990-2005) .....                            | 101 |
| Konstantin Kolev<br>„Mare Balticum” and the Vikings:<br>Problematics and investigations in Bulgarian science.....      | 113 |
| Summaries.....   | 125 |



## **Докторантската програма – елитарност или необходимост в предизвикателствата на променящото се образование**

Идеята за висшето образование, както и за образованието като цяло днес, в постиндустриалния глобализиращ се свят, във всепроникващата дигитална информационна среда, не може да не се променя. Променят се нагласите и разбиранията за смисъла и целите на образованието. В ситуация, при която образоваността трябва да отвежда директно към точно определена практическа реализация, блясъкът на хуманитарните дисциплини в качеството им да формират задълбочени познания и въздействащи възгледи за човешкото общество, сякаш се покрива с патината на миналото.

Докторската образователна степен също претърпя промени. Достъпна до неотдавна за малцина и смятана за елитарна, днес тя стана необходима, желана и постижима за все повече успешно образоващи се хора. Тя е не само условие за специализиране в избраната област, но и възможност за смяна на професионалното поле, както и за практикуване на идеологията за „образование цял живот“.

Развиването на докторска програма предполага изявени специалисти в дадена област, среда за научен обмен под формата на семинари, преподаване и т.н., както и налична база, предоставяща възможности за изследвания, практическа работа, проекти, разработване на идейни платформи. Поради това само най-големите, щедро финансирани университети могат да си позволят да развиват докторски програми в множество области.

В областта на историята и теорията на изкуството, както и в други области днешната образователна система в европейските страни, САЩ и Азия не само насърчава, но и изисква придобиване на докторска степен като неотменен елемент от началната фаза на кариерното развитие.

У нас реалностите налагат да се отбележи сравнително късното развитие на специализирано образование в тази област, липсата на традиции във формирането и функционирането на художествени институции (музеи, галерии, арт центрове, периодични издания и т.н.), особеностите на художествения живот в условията на управление на комунистическата партия, а днес – влиянието на икономическата криза в България и в световен мащаб. Всички тези обстоятелства поддържат трайни и трудно преодолими предразсъдъци в

обществото относно цената и стойността на младите специалисти в тази област на знание.

8 Недостатъците на социалния климат и на условията за реализация са предизвикателства за едно академично общество, с които то трябва да се справи според компетентността си. Поглеждайки към близката история, университетите винаги са се стремили да уравнивесят махалото между затворената „игра на стъклени перли“ и барикадните протести на промените. На „изкуството“ отдавна не се гледа само като на обичайно развлечение за богати безделници. То е възможност за влияние върху обществените нагласи, за социално въздействие и поддържане/промяна на визуалната среда. Ще напомним, че докторската програма при департамент „История на културата“ при Нов български университет, акредитирана с най-висока оценка през 2010 година, се нарича „Изкуствознание и визуални изследвания“.

За изминалите години на съществуване на докторската програма „Изкуствознание и визуални изследвания“ можем да отчетем не само нарастващия брой на защитените докторски дисертации, но и утвърждаването на НБУ като средище за взаимодействие между научната и образователната дейност.

Един бегъл поглед върху темите на защитените дисертации (вече седем) може да даде представа за предпочитанията към неразработвана проблематика: доскоро недостъпни или пък недооценени културни паметници, художествени произведения, съвременни визуални практики, въздействия на визуалното в обществени пространства и т.н. Нетривиалните теми налагат внимателно определяне на подходите за тяхното разгръщане, за интерпретацията на явленията в света на визуалното. Тук диалогът докторант – научен ръководител е особено важен. От значение са и реакциите на среда-та, в която докторантът представя и изпробва своите тези.

В докторските теми и за старо, и за съвременно изкуство могат да се артикулират най-общо три насоки.

Първата насока се отнася до намирането и изследването на непознати или пренебрегвани като значение артефакти и архивни материали. Тази група се доближава най-много до предишни установени професионални практики и научни постижения и като цяло се основава на класически методологически подходи в изкуствознанието. Макар и на пръв поглед най-консервативни, тези дисертации

въвеждат в полето на знание нови художествени обекти и неизвестна до този момент фактология, които повлияват върху разбирането за дадена среда и определени художествени явления.

Втората насока разглежда тенденции в изкуството и визуалната култура, съчетавайки традиционно изкуствоведските с т.нар. контекстуални подходи. В този случай формулирането на изследователския проблем изисква разностранни интердисциплинарни подстъпи (антропо-, социо-, етнико-, семио-, семантични и други). Всъщност към тази научна тенденция бихме могли да определим повечето дисертации. На такъв род приноси разчита съвременното развитие на изкуствознанието и визуалните изследвания, преодолявайки постепенно и сигурно своите предишни граници и ограничения.

Най-интересни може би са третият тип докторски тези, изследващи явления и практики от минали епохи или от съвременността, които са лиминални или пък все още с неясно въздействие в културното пространство. Такива са темите върху дигиталните, видео, инвайрънмент и други разнородни арт форми, върху визуалните изяви на съвременни религиозни практики и т.н., които пресичат границите на институционални, легитимни, сакрални и всякакви социални пространства. Макар и неравни като научен резултат, тези дисертации са може би най-впечатляващи и наличието им в нашата докторска програма свидетелства за ориентираност и интуиции към проблематиката на обществената промяна, за подготовка на освободени, мислещи и съзидателни личности.

В настоящия сборник, обединил текстове от последните два докторантски форума през 2010 и 2011 година, публикациите на Анжела Данева, Васил Марков, Константин Косев, Севина Иванова, Анна Янева, както и на гостуващите докторанти Владия Михайлова (катедра „Културология“, СУ „Св. Климент Охридски“) и Даниела Радева (Институт за изследване на изкуствата, БАН) определено утвърждават разнообразието на изследователското поле и високото ниво на презентациите в „Докторантски четения“ на департамент „История на културата“.

От съставителките

## **The Doctoral program – elitism or necessity in response to challenges of ever-changing education**

.....,  
10 The idea of academic education, as well as education in general, nowadays in the post-industrial globalizing world and in an all-pervasive digital informational environment, can not avoid changing. Attitudes and understandings of the essence and aims of education are constantly transformed. In a situation, where a curriculum should lead directly to a definitely specified practical implementation, the glamour of humanitarian disciplines, in their respect of being formative for thorough knowledge and influencing views on human society, is rather tinted with patina of the past.

The postgraduate PhD degree has also underwent modifications. Being accessible until recently for a few and considered as elite one, today PhD academic qualification has become necessary, desirable and achievable for more and more successfully learning people. It is not only a prerequisite for specialization in a chosen field but also a possibility for change of the professional field as well as for practicing the ideology of “lifelong education”.

The development of a PhD program presupposes outstanding specialists in a given field, milieu for scholarly exchange in the form of seminars, teaching practice, etc, as well as an available basis providing opportunities for research, practical work, projects and elaboration of conceptual platforms. For such reasons only the biggest, lavishly financed universities can allow themselves to expand doctoral programs in many areas.

In the realm of history and theory of arts as well as other disciplines contemporary educational system in the European countries, USA and Asia not only encourages but also requires acquisition of a PhD as an indispensable element of the initial phase of career development.

The realities in our country impose the indication of different factors: a comparatively late development of a specialized education in this area, lack of traditions in formation and functioning of art institutions (museums, galleries, art-centers, periodicals, etc.), various specifics of the artistic life in the previous conditions under the governance by the communist party and today under the impact of economic crisis in Bulgaria and worldwide. All these circumstances maintain long-lasting and not easily overcoming prejudices in society referring the price and value of young specialists in this field of knowledge.



Disadvantages of the social climate and of the conditions for realization are challenges for an academic society, with which it is summoned to cope according to its competence. Looking at the recent history, the universities have always strived to balance the pendulum between the closed door of the “glass bead game” and the barricade protests of the changes. “Art” is no longer viewed only as a common entertainment for the idle rich. It is an opportunity for influencing public attitudes, for social shaping and maintenance/transformation of visual environment. In this respect it should be reminded that the doctoral program at the History of Culture Department within the New Bulgarian University, which was accredited in 2010 with the highest evaluation, is entitled “Art history and visual studies”.

11

For the past years of existence of the doctoral program “Art history and visual studies” we can register not only the growing number of defended doctoral theses but also the confirmation of the NBU as an environment for interaction between scientific and educational activities.

A glimpse on the topics of the defended dissertations (already seven in number) can provide a notion of the preference towards untackled problems about recently inaccessible or underestimated cultural monuments, artistic works, contemporary visual practices, influential effects of the visual on public spaces, etc. Nontrivial themes require careful approaches towards their elaboration, towards interpretation of phenomena in the world of visualness. Thus the dialogue PhD student – supervisor is hereby of particular importance. The reaction of the surrounding, in which the doctorant puts forward and probes his issues, is also of great significance.

Most generally three trends can be articulated in the doctoral themes concerning both the old and contemporary art.

The first trend refers to finding and investigating unknown or underestimated artifacts and archival materials. This group comes most closely to the previously established professional practices and scholarly achievements, and as a whole is based on classical methodological approaches in art history. Though being at first glance the most conservative, these dissertations introduce in the scope of knowledge new artistic objects and unknown until now factology, exerting influence on the understanding of a given cultural space and specific artistic phenomena.

The second trend discusses tendencies in art and visual culture combining traditional art critic methods with the so called contextual

ones. In this case the formulation of the research problem requires various inter-disciplinary approaches (anthropo-, socio-, semio-, ethnico-, semantic and others). In fact most of the dissertations could be attributed to this research tendency. And the contemporary development of art history science and visual research relies especially on such kind of contributions, overcoming gradually and surely its previous boundaries and limitations.

12

Perhaps the most interesting one is the third type of doctoral theses which investigate phenomena and practices in past epochs or in the contemporary time, being liminal or with still unknown profile and effects on the cultural milieu. Such are the topics on digital, video-, environment- and other diverse art-forms, as well as on the visual expression of present-day religious practices, etc., which cross the borders of institutional, legitimate, sacral and all-varied social spaces. Though unequal as a scientific research result, these dissertations are possibly the most remarkable ones and their existence in our doctoral program is a testimony for the orientation and inclinations towards problems of the social change, and a testimony for preparation of unconventional, pensive and creative personalities.

The present volume combines texts from the last two doctoral forums in 2010 and 2011. The publications by Angela Daneva, Vassil Markov, Konstantin Kolev, Sevina Ivanova, Anna Yaneva as well as by the guest-doctorants Vladiya Mikhaylova (Department of cultural studies at Sofia University “St. Kliment Ohridski”) and Daniela Radeva (Institute of art studies at the Bulgarian Academy of Sciences) confirm definitely the diversity of the research field and the high level of presentations given at the “Doctoral readings” forum of the Department “History of culture”.

The editors

Докторска теза:

*Българи в италианските академии за изящни изкуства (1878-1944)*

Научен ръководител: доц. д-р Ружа Маринска

13

## **„Фамилия Села от Сан Джероламо“ и още някои непознати произведения на Борис Георгиев (1888-1962)**

Анжела Данева

Нов български университет

Не знаем кога едно художествено произведение ще реши да напомни за себе си и да разкрие историята си. Не знаем и дали ще ни разкаже повече за личността на самия художник. Едно със сигурност обаче е вярно – всяка следа за българско присъствие на европейската художествена сцена от първата половина на миналия век добавя щрихи не само към личността на художника, но дава представа и за динамиката в българо-европейските културни отношения. Тези следи биха могли да променят стереотипите за мястото на българското модерно изкуство в широката гама от течения, направления и явления в художествения живот през първата половина на XX век.

Произведенията, за които ще стане дума в текста по-долу, не са познати в оригинал и не са подробно коментирани от българското изкуствознание<sup>1</sup>. За първи път картините „Фамилия Села от Сан Дже-

<sup>1</sup> Картините „Фамилия Села“ и „Майка и дъщери“ са репродуцирани в монографията „Борис Георгиев“ (1987) от Ирина Михалчева. Краткият пластичен анализ на с. 35 за портрета на Села показва, че авторката не познава произведението в оригинал, иначе би избегнала някои неточности и не би пропуснала съществени подробности от съдържанието и историята на картината. Същото се отнася и за произведението „Майка и дъщери“, публикувано под името „Троен портрет“. Вж.: Михалчева, И. Борис Георгиев. БХ, София, 1987, с. 35, 102, 106.

В книгата на Пламена Рачева само е отбелязано съществуването на портрета на семейство Села, явно позовавайки се на монографията на Ирина Михалчева. Вж.: Рачева-Димитрова, П. Борис Георгиев от Варна (1888-1962). Архиви. Варна, 2002, с. 24.

роламо“ и „Майка и дъщери“ са публикувани в каталога на XV Венецианско биенале от 1926 г.<sup>2</sup> Името на Борис Георгиев в каталога показва участието му на този форум още от 1926 г., за което до днес липсваше информация в биографичните справки на художника.

14 Репродукция на картината „Фамилия Села от Сан Джероламо“ на Борис Георгиев ми попадна случайно през 2007 г., разглеждайки стар каталог на Венецианското биенале от 1926 г. През есента на 2008 г. произведението неочаквано отново напомни за себе си. Коя е фамилия Села? Къде и какво е Сан Джероламо? Какво е свързвало българския художник Борис Георгиев с тези хора?

Става дума за славата на модерен по това време в Италия портретист, или за повече от обикновена поръчка? Въпросите препускаха в главата ми онази вечер в Италия, когато реших да потърся наследниците на произведението. Стреляйки в тъмното, изпратих до Фондация „Села“ запитване относно картината на Борис Георгиев, без да съм сигурна, че става дума за същите Села. На следващата сутрин имах потвърждение, че картината е семейно притежание и се намира във фамилната къща. Оказа се също, че доктор Лодовико Села ръководи огромния архив на фамилията, който днес се помещава в старата фабрика за производство на вълна. И така нишката започна бързо да се разплита, връщайки ме в далечната 1924 г. в подножието на италианските Алпи. В град Биела открих картината на Борис Георгиев, изобразяваща фамилия Села. В края на 2008 г. посетих резиденцията им, която се оказва преустроен манастир от XV в.<sup>3</sup> с името „Сан Джероламо“ (свети Йероним), а настоящото изследване е резултат от личните ми срещи и разговори с членовете на семейство Села.

Села и днес са едно от най-влиятелните семейства в района Пиемонт. Корените му водят назад във времето, във втората половина на XV в. Минават векове и фамилията става един от родоначалниците на индустриалната революция в Пиемонт. През 1817 г. Пиетро Села първи внася тъкачни машини от Белгия за фамилното производство на платове. През 1835 г. Маурицио Села премества производството в Биела и разширява бизнеса с производство на коприна. Фамилията

<sup>2</sup> XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Catalogo della mostra, Premiati Officine Carlo Ferrari, Venezia, 1926, p. 141.

<sup>3</sup> Манастирът „Сан Джероламо“ е основан през 1512 г. от Джовани Громо, а през 1864 г. е купен от фамилия Села. Бившият манастир се състои от манастирски двор, две галерии и еднокорабна църква, в която са запазени стенописи в ломбардски стил.

има интереси в банковата сфера, като инициатор за това се смята Куйнтино Села<sup>4</sup>, министър на финансите на Виторио Емануеле II. Така през 1869 г. брат му Джузепе Венанцио Села<sup>5</sup> създава Банка Биалезе. През 1886 г. синът му Гауденцио Села (1860-1934) я превръща в кредитна институция, съществуваща и до днес. Освен в банковото дело фамилията, заедно с друга фамилия – Моска, създават през 1899 г. в Сардиния обща лозаро-винарска фирма *Sella & Mosca*.

Това кратко отклонение се налага, защото портретите, за които става дума, са свързани пряко с представителите на двете италиански фамилии. Най-голямо внимание ще обърнем на семейния портрет на фамилия Села, а другите портрети ще допълнят, колкото е възможно, картината на връзките на Борис Георгиев с тези хора.

В началото на 20-те години Борис Георгиев е в Италия, в Рим. През 1923 г. прави изложба в Художествената академия в Рим, а на следващата 1924 г. показва своите произведения в палацо Дория. Известно е, че за кратко време и вероятно чрез тези две изложби и последвалите положителни публикации в италианската преса Борис Георгиев става популярен и търсен сред висшето общество на столицата художник. Получава множество поръчки за портрети на известни и влиятелни личности. Сред познатите ни произведения от живота му в Италия са портретите на кардинал Мери дел Вал, на скулптора Занели и др.

Борис Георгиев се запознава с Масимо Села (1886-1959)<sup>6</sup> през 1924 г. в Рим. Масимо Села живее там със семейството си известно време след завръщането си от Испания през 1921 г., където управлява маларийната акция, организирана от Фондация „Рокфелер“. Според сведенията на госпожа Селина Села<sup>7</sup> баща ѝ Масимо Села кани Борис Георгиев във фамилната къща в Биела. По-възрастно поколение на семейство Села е запазило топли спомени за българския художник. Госпожа Мима Гибс Джордана си спомняше с

<sup>4</sup> Куйнтино Села (1827-1884) е политик, финансист, алпинист; един от основателите на Club Alpino Italiano (1863).

<sup>5</sup> Джузепе Венанцио Села (1823-1876) е химик, изследовател, фотограф; пише първия трактат с теоретични и практически съвети по фотография: *Venanzio Giuseppe Sella, Plico del fotografo: Trattato teoretico-pratico di fotografia*, Torino, 1863.

<sup>6</sup> Масимо Села (1886-1959) е медик, изследовател, любител фотограф. От 1924 до 1943 г. е директор на Института по морска биология в Ровиньо, Италия.

<sup>7</sup> Селина Села (1926) е дъщеря на Масимо Села. Тя е известен психотерапевт и психоаналитик. Когато Борис Георгиев рисува семейство Села през 1924 г., тя не е родена.

топлота за Борис Георгиев и показваше с оживление мястото му на семейната маса за хранене. Явно художникът е живял достатъчно дълго между тях, защото е имал време да им покаже и как се прави българско кисело мляко. Според датировките на рисунките, които семействата Села и Моска ми предоставиха, а и както се разбира от кореспонденцията на Борис Георгиев с Виторио Села, художникът е продължавал да посещава този край на Италия и по-късно.

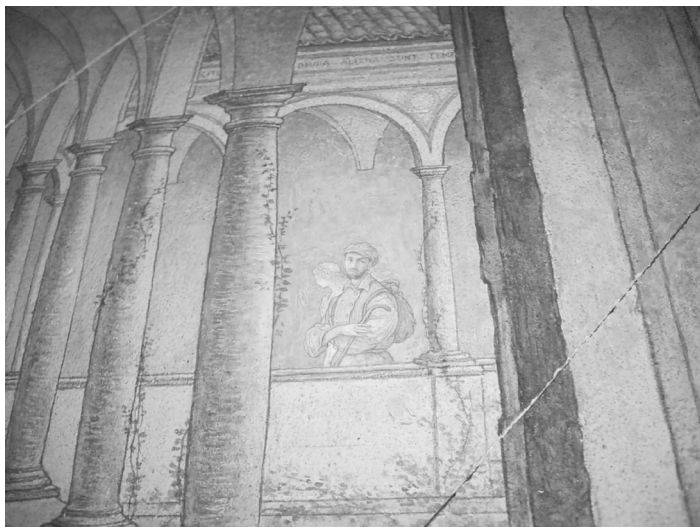
Според семейната памет разговорите между известния италиански фотограф Виторио Села<sup>8</sup> (брат на Карло Села) и художника били доста оживени. Едва ли бихме могли да възстановим темите, които са вълнували двамата, но от кореспонденцията им от 1925 до 1941 г.<sup>9</sup>, която е запазена, се разбира, че по препоръка на Виторио Села през 1926 г. Борис Георгиев е приет за член на *The National Geographic Society* (Вашингтон) и получава списание *National Geographic*. Със сигурност са обсъждали и проблемите на fotografia като сравнително ново изкуство и начин за пресъздаване и визуализиране на света. От всеки изписан ред в писмата от архива на фамилията личи, че става дума за сродни души. Ето какво пише Борис Георгиев на Виторио Села по повод на списанието, което започнал да получава: „Това ми доставя голямо удоволствие, защото чрез множеството красиви снимки Вие сте се докоснали до тези части на света. Така аз винаги ще бъда в течение, един искрен почитател на Вашата прекрасна и поетична работа, която отразява най-сублимни и невероятни места на земята. Не можете да си представите с каква религиозна пантеична чувствителност разгръщам и страниците на книгата, която ми подарихте“<sup>10</sup>. Че става дума за приятелски отношения, за чувство на симпатия между художника и членовете на това семейство и специално Виторио Села, личи и от писмата, завършващи с поздрава „Fraternamente Boris Georgiev“, т.е. „с братски поздрав“.

Портретът „Фамилия Села от Сан Джероламо“ е с размери 160x143 см. Изпълнен е с темпера върху дърво. По отношение на

<sup>8</sup> Виторио Села (1859-1943), син на Джузепе Венанцио Села и Клементина Моска Риатал. Той е известен италиански алпинист и фотограф. Фотографиите му от експедициите в Аляска (1897), Уганда (1906), К2 (1909), от Алпите и Хималаите (1899) и до днес се смятат за едни от най-качествените, правени в тези райони.

<sup>9</sup> Архивът на фамилия Села пази няколко поздравителни картички и писма от Борис Георгиев до Виторио Села.

<sup>10</sup> Писмо на Борис Георгиев от 28.01.1926 г., Рим. В писмото името на книгата не се чете добре.



**Фамилия Села от Сан Джероламо, 1924**  
**Фрагмент със “Скитникът и неговата сестра”**  
*Sella family of San Gerollamo, 1924*  
*Fragment of „Tramp and his sister“*



**Фамилия Села от**  
**Сан Джероламо, 1924**  
**Темпера, дърво, 160x143,**  
**подпис и дата долу ляво**  
**Частно притежание**  
*Sella family of*  
*San Gerollamo, 1924*  
*Tempera, wood, 160x143,*  
*signed and dated bottom left*  
*Private collection*



стила не бих могла да добавя повече от това, което вече е казано за художника. Четката му с религиозно благоговение гали дървото, извайвайки формите. Цветовата гама е прозрачна, мека и топла. Верен на себе си, авторът търси духовните връзки, които го сближават с портретуваните. Не ми е известно друго произведение на художника, в което фигуралната композиция да пресъздава и съчетава едновременно материалното благополучие и знатност на моделите с идеализирания свят, за който мечтае и към който винаги се стреми Борис Георгиев.

Портретът на фамилия Села е много добре осмислен композиционно. Художникът разполага персонажите на фона на галерията на Сан Джероламо. Ренесансовата архитектура на манастира придава дълбочина на пространството и индиректно внушава, че хората, живеещи там, стоят по-близо до духовния, отколкото до материалния свят. Работата може да се причисли към ранните живописни произведения на автора, в които превес има символизмът, а избраното за портрета мястото в галерията пред вратата на манастира, с изображения над нея Сан Джероламо, не е случайно. Светецът, придружен от лъв, е рисуван най-често с бяла брада и надвесен над книгите. Той е високообразован учен, писател и преводач. Характеристики, които се отнасят и за членовете на фамилия Села. Като живописец, в онези години Борис Георгиев търси не толкова външната прилика с моделите, въпреки че тя е налице. По-важната задача за него е да пресъздаде цялостния образ на това семейство, както той го вижда и познава. На преден план, от ляво и в дясно на картината са изобразени Карло Села и съпругата му Клара. Те са седнали от двете страни на семейството на Масимо Села. Достопепните им фигури, обърнати една към друга, уравновесяват композицията така, както вероятно са го правили и в живота. До Клара Села, на втори план е Едвидже Маняни, съпругата на Масимо Села. На преден план до баба си Клара е седнал по-малкият син на Масимо Села – Лука. Зад него и до Карло Села е Алфонсо – първородният син на младото семейство Села. Изправен на втори план е Масимо Села. В портретираните прави впечатление внушението за спокойствие и доверие, сплотеност, уважение и здрави традиции в семейството. Всички са облечени според модата по онова време, сравнително скромно и с вкус, а дрехите им не подсказват излишно разточителство и суета. Всичко това щеше да е достатъчно за друг художник, но не и за Бо-



рис Георгиев, за когото, както знаем, предметното е без значение. Семейният портрет на Села впечатлява и с един интересен детайл, който потвърждава идеята за алегоричността на портрета, макар неясна и прикрита на пръв поглед. В картината, между колоните на галерията, различаваме образите на художника и на сестра му Катя. Изображението е фрагмент от известната картина на Борис Георгиев „Скитникът и неговата сестра“ от 1918 г. В историята на изкуството има и други произведения, в които можем да видим автопортрет на художника, например в „Менините“ на Веласкес. И този факт в случая щеше да бъде малко смущаващ, като познаваме етиката, с която и за която живее художникът. Как да разбираме тогава присъствието на автопортрета на Борис Георгиев и на образа на неговата сестра, които само на пръв поглед изглеждат прикрити между колоните на галерията? Многократно в писмата и интервюта си Борис Георгиев споделя, че най-важното за неговата етика е да разбере и почувства „кои са пътищата, които свързват хората в едно братство, в едно семейство“<sup>11</sup>. В този смисъл работата му върху портрета на фамилия Села от Сан Джероламо е била нещо повече от изпълнение на обикновена поръчка. Борис Георгиев е оставил на фамилията не просто семеен портрет, а символ на техните семейни отношения, в който вечно ще витае и духът на художника, търсещ доброто у човека и красотата на природата в този материален свят.

Малко произведения са били документирани в процеса на създаването им, но за щастие така е станало в случая с портрета на Села. Фотография на Виторио Села е запазила момента, в който Борис Георгиев рисува картината. На нея можем да видим как е изглеждал самият художник по време на работа. Той е работил с мека шапка на главата, но вероятно и това си има своето обяснение. Бихме могли да преценим доколко реалистично е пресъздавал обстановката художникът. Можем да видим и каква е била модата през 1924 г. в Италия и т.н.

За този период от живота на Борис Георгиев, когато посещава многократно района на Пиемонт, за близките му отношения с фамилия Села, за познанството му с фамилиите Моска, Реда и Сормано не се споменава никъде в биографичните справки за художника. Но това не е чудно, като имаме предвид колко активен е бил живо-

<sup>11</sup> Знаменитият български художник Б. Георгиев разказва за изкуството, за тайните и магията на Индия. – Литературен глас, 16.12.1936, год. IX, № 333, 1, 3. НХГ, Архив на Ст. Митов.

тът му, с колко хора и с какви личности е бил близък. Основен извор на информация за живота на художника е архивът, пазен от дъщеря му госпожа Вирджиния Джакомети, която съхранява, както самата казва, „всичко оцеляло от динамичния живот на художника“. От друга страна, в сборника „Борис Георгиев от Варна (1888-1962). Архиви“ Пламена Димитрова-Рачева е събрала всички материали, до които е имала достъп в България и чужбина. Когато говорих с госпожа Вирджиния Джакомети за това неизвестно досега приятелство, тя си спомни, че през 1941 г. тя, Борис Георгиев и майката на художника са били гости на семейство Села в Сан Джероламо. Обаче не помни подробности от това посещение, а и не знае повече за контактите на баща и с тези фамилии от Пиемонт.

Другото произведение на Борис Георгиев, което е наречено „Майка и дъщери“, е известно по репродукцията му в каталога на XV Венецианско биенале. Картината е рисувана около 1925 г. Техниката на изпълнение е неизвестна, но с голяма вероятност може да се допусне, че е темпера върху дърво. От репродукцията е видно, че картината е със същата форма като тази на емблематичното произведение на Борис Георгиев „Вечният път“ от 1925 г. Много е възможно да има и същите или подобни размери (103,5 x 140,5 см).

Фамилия Села не познаваха картината „Майка и дъщери“. Въпреки че не можеха да кажат със сигурност, но имаха съмнение, че моделите може би са Карола Села (1887-1984)<sup>12</sup> и двете и дъщери – Габриела Реда (р. 1913) и Клара Реда (1916-2006)<sup>13</sup>. Дъщерята на Клара Реда също не познаваше портрета, но знаеше името на Борис Георгиев и ми изпрати портрет на баба си Карола Села, рисуван от художника през 1941 г. Малко повече от десетилетие не е достатъчно да промени лицето на тази жена, въпреки че изражението и търсеното от художника впечатление е различно. Картината „Майка и дъщери“ също е от ранните произведения на Борис Георгиев и пресъздава разбирането на художника за майчинството и синовната обич. Моделите са леко стилизирани. От лицата им струи онова спокойствие и любов, което усещаме, когато гледаме мадоните на ренесансовите художници. Фината линия на четката е уловила грацията на трите фигури на фона на природен пейзаж. От репродук-

<sup>12</sup> Карола Села е дъщеря на Карло и Клара Села. Тя е по-малката сестра на Масимо Села. Омъжена за Силвио Реда.

<sup>13</sup> Клара Реда е художничка. Посещава школата по рисуване на Феличе Касорати, а през 50-те години учи при портретиста Мак Авой в Париж.

цията е трудно да се прецени дали той е реален или имажинерен. Според семейството е възможно това да е най-голямото вулканично езеро в Европа Болсена, намиращо се в района на Витербо, където Карола Села е имала приятели. В левия край на композицията се забелязва малък архитектурен обект с кули, наподобяващ замък, какъвто има в Болсена. Това, разбира се, са предположения, които предстои да бъдат изяснени. Най-силното доказателство в подкрепа на убеждението, че моделите са Карола Села и двете ѝ дъщери, се получи чрез изследване на биометричните данни на жената от картината „Майка и дъщери“ и на Карола Села на портрета от 1941 г., което потвърди мнението, че моделите за това произведение на Борис Георгиев са Карола Села и дъщерите ѝ Габриела и Клара Реда.

21

Каква е съдбата на картината „Майка и дъщери“ и до днес не знаем. Едно от многото предположения е да е била откупена, но проверката в архива на Биеналето показва, че в малкото запазени документи за направените откупки през различните години няма такава информация. Остава единствено надеждата, че и това произведение само „ще реши“ кога да разкрие своята история. Така още една картина на художника, открита в стария венециански каталог от 1926 г., е изяснена и добавя нова информация за творческия път на Борис Георгиев в Италия.

При пребиваването ми в Биела, покрай историята на картината „Фамилия Села от Сан Джероламо“ излязоха наяве и няколко портрета на отделни личности от кръга на фамилията, които Борис Георгиев е рисувал през 1924 г. и при посещенията му през годините след това. Това са портретите на Масимо Села<sup>14</sup>, на Джан Пиетро Сормано (Мурми) (1917-1924) и на Антониета Норца Фабиан (1888-1943), майка на Едвидже Маняни. Според датировката, поставена от художника, те са рисувани през 1924 г. Портретът на Гауденцио Села (1860-1934) е рисуван според надписа долу вляво през октомври 1926 г. Рисунката „Седнал на земята мъж“ е подписана и датирана 1925 г. Върху нейното фотокопие, което получих във Фондация „Села“ с въпросителен знак е отбелязано името на граф Феличе Троси. Справката, направена за него показва, че граф Троси (1886-1922) умира години по-рано и не е възможно да е бил рисуван от Борис Георгиев през 1925 г. Освен свързаните с фамилия

<sup>14</sup> Рисунката е от 1924 г. и предполагам, че става дума за подготвителен ескиз към произведението „Фамилия Села от Сан Джероламо“.

Села потрети във фамилията на Николо Моска се пазят портретите на Мария Габриела Моска (р. 1922) и на Лизета Розаца (1913-1978) от 1925 г., а също и портрет на Силвио Моска (1916-2005), бащата на Николо Моска, рисуван през 1926 г. Това са завършени рисунки, някои от които са изпълнени с цветни моливи върху хартия. Във всички тях изящната линия на художника затваря формата около невинни и красиви детски образи или около зрелите, изпълнени с достойнство лица на Масимо Села, на Гауденцио Села и Антониета Фабиан. За тези камерни произведения бихме могли да кажем, че представляват приятелски семейни портрети, които художникът е създавал за близките си при гостуванията си в този район на Италия през 20-те години на миналия век.

Заключението, което естествено се налага в края на настоящия текст, е, че двете произведения на Борис Георгиев – „Фамилия Села от Сан Джероламо“ и „Майка и дъщери“ – са повече от обикновени поръчкови портрети. Те са имали особена художествена стойност за художника и затова участва с тях на Венецианското биенале през 1926 г. Днес за съжаление Борис Георгиев остава известен в Италия най-вече като художник портретист, а неговите живописни произведения, натоварени със символни значения, са непознати на италианската публика.

### **Библиография:**

Фондация „Села“, Архив на Виторио Села, Биела, Италия.

Архив на Биеналето във Венеция, Италия.

НХГ, Архив на Стефан Митов, София.

Божков, Атанас. Български приноси в европейската цивилизация, София, Булвест 2000.

Маринска, Ружа. 20-те години в Българското изобразително изкуство, София, Отворено общество, 1996.

Маринска, Ружа. София – Европа. Българската живопис (1900-1950) в контекста на европейското изкуство, НХГ, С., 1999.

Михалчева, Ирина. Борис Георгиев, София, БХ, 1987.

Рачева-Димитрова, Пламена. Борис Георгиев от Варна (1888-1962).

Архиви, Варна, Зограф, 2002.

Рачева-Димитрова, Пламена. Борис Георгиев от Варна, София, Кибеа, 2006.

Докторска теза:

*Българи в Италианските академии за изящни изкуства (1878-1944)*

Научен ръководител: доц. д-р Ружа Маринска

23

## Българи в Академия „Албертина“ в Торино (1878-1944)

Анжела Данева

Предложената тема въвежда в научно обращение имената на българите, които са учили или посещавали курсовете на Академия „Албертина“ в Торино в периода след Освобождението на България до 1944 г. През 2007 г. бяха проучени наличните документи в архива на Академията – матрикулни книги, изпитни протоколи, досиета на записаните художници. За някои от тези имена на български художници информацията е по-изчерпателна (биографични данни, фотографии, адресни регистрации в Италия, дати и години на записване, стипендии, изучавани предмети и оценки от изпити, информация за получавани награди и поощрения, плащани административни такси), за други – документираните сведения съдържат единствено името, допълнено от някои оскъдни и невинаги правилно изписани биографични данни. Поради многократните бомбардировки над Торино през Втората световна война от архива на „Албертина“ не е останало много, но въпреки това има достатъчно данни, с които можем да попълним празните места и да коригираме неточните сведения за професионалното образование на повече от 40 българи, които са се обучавали там в последното десетилетие на 19. и през първата половина на 20. век.

След обединението на Италия през 1861 г. Торино е столица на новата монархия до 1865 г. От средата на 19. век областта Пиемонт се развива като значим политически, икономически и културен център в Италия, това е причина в последните десетилетия на века и през

първата половина на 20. век да възникнат две нови художествени тенденции – дивизионизъм и футуризм. В текста си „Торино: Градът, който се променя“ Флавио Фебраро<sup>1</sup> цитира едно много точно описание за новата идентичност на града, направено през 1880 г. от Виторио Берсецио<sup>2</sup>: „Торино вече не е политическа трибуна, вече не е земя на борещите се за свобода, вече не е олтар на патриотизма, Меката на италианските либерали; това е град, който работи и мисли (...)“<sup>3</sup>. Особено силни и важни за развитието на културния живот в Пиемонт са годините от 1865 до 1895. Интензивността на художествения живот в Торино през 19. век се изразява в появата през 1842 на Асоциацията на художниците за поощряване на изкуството (Promotrice), на Кръга на художниците (Circolo degli Artisti, 1855), на Общинския музей (Museo Civico, 1863), в който излагат най-прогресивните и търсещи художници – Антонио Фонтанези, „сивите“ лигурци, макиайолите от Флоренция, групата на Ривара, Кабианка, Синьорини, Борани и се стигне до дивизионистите Морбели и Пелица. От позицията на изминалите десетилетия днешната съвременна италианска критика не приема категорично оценката на своите колеги предшественици, че изкуството на оточенто е „закъсняло и маргинално, повлияно от френския импресионизъм и европейския авангардизъм“<sup>4</sup>. Пиерджорджо Драгоне<sup>5</sup> от Университета в Торино смята, че обезсърчителното мнение на критиците от XIX век за италианското изкуство е причина днес от първите десетилетия на века да се помнят само някои имена – Багетти, Д'Адзелио, Де Губертис, Миларис. Той не отрича тяхното влияние, но изтъква връзките между италианските културни центрове – Рим и Милано; непрекъснатото взаимодействие с Париж, Виена, Москва и Варшава и както посочва по-нататък в текста си *Avanguardie e retroguardie dell'Ottocento in Piemonte*: „(...) „това е всичко друго, но не локална култура (...) и в никакъв случай провинциална, което е видно от направения избор, от различните получени награди на международни изложби“.

<sup>1</sup>Febraro. Flavio, *Torino: Una città che si trasforma*. В албума: Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920, Genova, 2003.

<sup>2</sup>Barsezio. Vittorio (1828-1900) – писател, журналист, депутат.

<sup>3</sup>Цитира се книгата на Виторио Берсецио, *Torino 1880*, издадена през 1880 г. във връзка с IV Национална художествена изложба в Италия.

<sup>4</sup>Dragone. Piergiorgio, „Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920“

<sup>5</sup>Пиерджорджо Драгоне е професор по история на изкуството в Университета в Торино.

През 19. век академия „Албертина“ играе важна роля като образователна и културна институция за художници, скулптори и архитекти. Нейните корени могат да се търсят още в далечната 1678<sup>6</sup>, когато графиня Мария Джована Батиста ди Савоя Немурс основава по примера на Френската кралска академия в Париж Академия за художници, скулптори и архитекти. През 1778 г. крал Виторио Амедео III въвежда нови статuti, организира конкурси и назовава Академията *Кралска академия за живопис и скулптура*. През 1833 г. крал Карло Алберто подарява на институцията днешното местоположение и сграда, която оттогава приема името Академия „Албертина“. Тези факти разкриват Академията като една от старите образователни институции в Италия, а нейните основатели и поддръжници през годините показват отношение и традиции в сферата на културата. Кралската академия преминава във владение на държавата през 1850 г., но издръжката ѝ продължава да се поема от Короната. През 1860 г. „Албертина“ е поверена на Министерството на образоването. От 1888 г. с кралски декрет от 25 май тя приема някои иновации в образователната си система, които ще останат актуални до 1918 г. Образованието е организирано от подготвителни и висши курсове. В първи подготвителен курс се изучават: геометрична рисунка, декоративна рисунка на елементарна фигура, италианска история. Във втори подготвителен курс се прибавят рисунка на архитектурен обект и перспектива. В трети курс се добавят още рисунка на фигура на модел, орнаментална пластика, дескриптивна анатомия, италианска литература. Висшите курсове също са тригодишни и се състояли от курсове по живопис, скулптура и архитектура. Всички възпитаници на Академията са били длъжни да посещават лекции по история на изкуството, италианска литература, вечерната школа Голо тяло и лекции по история на костюма. Както споменах, този начин на организация на обучението в „Албертина“ продължава до 1918 г., след това се правят редица промени и реорганизации в учебния процес на училището. През 1923 г. се създава Художнически лицей, който е свързан с Академията. В Албертина остават курсовете по живопис, скулптура, декорация, история на

<sup>6</sup> 1678 г. – Мария Джована ди Савоя (вдовица на Карло Емануеле II) основава Академия за художници, скулптори и архитекти. Новата институция е изградена на базата на съществуващия Университет за художници, скулптори и архитекти, познат от 1652 като *Дружество на св. Лука*. Dalmasso. Franca, *La fondazione dell'Accademia dei Pittori, Sultori e Architetti nel 1678*, L'Accademia Albertina di Torino, TO, 1982.



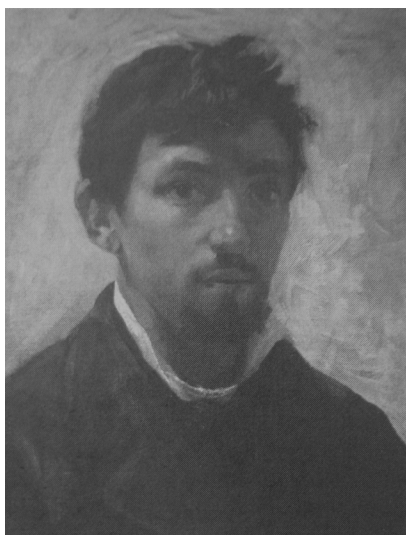


Джакомо Гросо (1860-1938)  
Автопортрет, 1894

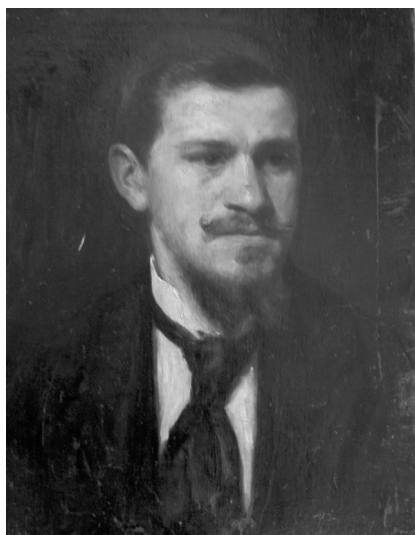


Андреа Таверни (1856-1932)  
Автопортрет, 1889

Паоло Гайдано (1861-1916)  
Автопортрет, ок. 1880



Захари Желев (1868-1942)  
Портрет на художника Параскева  
Венков, ок. 1900, м.б., платно,  
44x34,5, ХГ Казанлък





изкуството, анатомия и вечерните курсове Голо тяло и история на костюма. Курсът по архитектура официално се отделя през 1928 г. във Висше училище по архитектура със седалище в сградата на „Албертина“.

Името на художника и преподавателя от Академия „Албертина“ Джакомо Гросо (Гамбяно, 1860 – Торино, 1938) е най-споменаваното от българите по време на обучението им в Торино и след завръщането им в България. Той получава образованието си в същата академия в периода от 1879 до 1883 г. при проф. Гасталди. Още като студент печели повечето конкурси за живопис и голо тяло. През 1889 г., след явяване на конкурс, е назначен и преподава рисуване на фигура в „Албертина“. Като асистент-професор по рисуване през 1890 г. е назначен и художникът Паоло Гайдано (1861-1916), за когото споменава Светлин Босилков в монографията си за Никола Маринов. От 1889 г. Катедрата по живопис е ръководена от проф. Пиер Челестино Джиларди (1837-1905), но неофициално, през учебната 1897/1898 г. тя е ръководена от Андреа Таверние (1856-1932), асистент-професор в Катедрата по живопис. През 1906 г., след смъртта на титуляра Пиер Челестино Джиларди, Джакомо Гросо поема катедрата по живопис и преподава в нея до 1933 г. Негова заслуга е израстването на италиански художници като *Чезаре Маджи, Еванджелина Алчиати, Феличе Карена, Джакомо Бала*, а от българските му възпитаници това са имената на *Георги Митов, Драган Данаилов, Захари Желев, Никола Ганушев, Иван Маринов, Никола Маринов* и други.

27

**Н. В. Бележките под линия и текстът с тъмен шрифт са нова информация, извлечена от автора на текста от архива на Академия „Албертина“ в Торино.**

В периода 1878-1944 г. в Академия „Албертина“ са се обучавали 47 българи. Първите български художници там са записани в регистрите през 1893 година. Това са Драган Данаилов, Захари Желев, Христо Берберов и Георги Митов. За тях информацията, намерена в архива на Академията, е публикувана в сборника Докторантски четения 2008 на НБУ. Тези имена са известни на изкуствоведската общност у нас и Снежана Карлуковска им обръща специално внимание в статията си „Първите български възпитаници на Академия „Албертина“ в Торино“, публикувана в сп. „Проблеми на изкуството“ през 2001 година. Вероятно те са били запознати в някаква

степен с италианската културна ситуация по това време от Антон Митов (1862-1930) и Петко Клисуров (1865-1933), които са завършили във Флоренция<sup>7</sup> и са били техни близки и преподаватели, но от спомените на Христо Гунчев (също техен състудент) се разбира, че те заминават за Флоренция с намерението да се запишат в тамошната Академия за изящни изкуства, но поради приемния изпит по история на града и съществуващата езикова бариера се насочват към Торино. Приемният изпит там бил рисуване на декоративна фигура в черно, което не затруднило четиримата младежи и те били приети направо във втори подготвителен курс на Академията.

Според запазената документация в архива на „Албертина“ до 1900 г. са записани 11 българи. Те посещават различни курсове по архитектура, рисунка, анатомия, декоративна пластика, перспектива, естетика. Към първите четирима художници, за които стана дума, се присъединяват още: Христо Гунчев, Параскева Венков, Иван Маринов, Петър Димчев, Ангел Танев, Михран Гарабетян, Рафаел Матеев, Райко Жеков, Никола Маринов, Панайот Ципоранов, Александър Мутафов.

**Христо Гунчев е роден през 1879 г. в с. Миндя, Великотърновско. Според наличните матрикулни книги на „Албертина“ и запазените изпитни протоколи художникът е посещавал Академията от 1895 до 1899 г. Полагал е изпити в курсовете по живопис, геометрия, анатомия, история, перспектива. През учебната 1896/1897 г. на изпита за рисуване на фигура (голо тяло) е получил за постиженията си бронзов медал. Благодарение на неговите спомени, записани от Стефан Митов, разполагаме с някои подробности за академичното образование на Георги Митов, Захари Желев и Драган Данаилов и др.**

**Друг художник от тази първа група българи е Иван Христов Маринов (1877-1941)<sup>8</sup> от Ески Джумая, днес гр. Търговище. По време на следването си Иван Маринов се сприятелява с колежата си италианеца Джузепе Бодзала. Те живеят и наемат заедно студио в Торино, а Христо Гунчев<sup>9</sup> си спомня, че двамата били**

<sup>7</sup> Информация за професионалното образование на българските художници завършили във Флорентинската академия в: Данева, А. Из архивите на Флорентинската академия за изящни изкуства, Изкуствоведски четения, С., БАН, 2007, с. 287-291.

<sup>8</sup> За професионалното образование на Иван Маринов виж: Данева, А., Изненадата Иван (Джовани) Абаджимаринов. Непознати факти за художника, Изкуствоведски четения 2008, сборник на ИИ, БАН, 2008, с. 78.

<sup>9</sup> Спомени на Христо Гунчев за Георги Митов и други българи в Италия, НХГ-АБИ, I-2, л. 55-68.

неразделни и често посещавали емблематичното кафене „Сан Карло“<sup>10</sup> в Торино, където се срещали и с преподавателя си по живопис Андреа Таверние. Подробна информация за професионалното образование на Иван Маринов е публикувана в сборника Изкуствоведски четения 2008 на ИИ при БАН.

Петър Великов Димчев е роден в Котел през 1876. Името му се среща в регистъра на „Албертина“ в периода от 1896 г. до 1900 г. През 1897 г. получава грамота на конкурса по геометрия. През 1898 г. е награден с бронзов медал за орнаментална пластика, а през 1900 г. получава грамота на конкурса по живопис.

Друг българин от тази група е Параскева Венков<sup>11</sup> от Горна Оряховица. Той е роден през 1876 г. Записан е в регистъра на „Албертина“ от 1895 до 1900 г. През 1897 получава грамота за рисунка, а през 1898 и 1899 г. две грамоти за перспектива. Според спомените на Христо Гунчев, през 1898 г. художникът се разболява и се връща в Горна Оряховица. Пак по негови сведения Параскев Венков се самоубива, но годината на това нещастие не е уточнена.

Рафаел Матеев, за когото пише Снежана Карлуковска, като част от групата на първите възпитаници на „Албертина“, е роден през 1876 г. в Тулча. Христо Гунчев споменава, че той се записва в „Албертина“ през 1895 г., но по-късно се премества в Академия „Брера“ в Милано при проф. Талоне. В архивите на „Албертина“ беше открита следната информация за него. През 1897 г. е получил грамота за орнаментална пластика (копие от релеф) в специализирания курс. През 1898 г. получава грамота за рисунка на фигура – голо тяло, а през 1899 отново получава грамота за орнаментална пластика, като задачата е била да се рисуват цветя и копие от фотография. За Рафаел Михайлов ненамерих повече информация, дори и в архива на Академия „Брера“, но смятам, че можем да се доверим на спомените на Хр. Гунчев, които са от първа ръка и в голямата си част са точни.

За художниците Михран Гарабетян, роден през 1874 г. в Пловдив, и за Ангел Танев също нямаме достатъчно информа-

<sup>10</sup> Кафене „Сан Карло“ (1822 г.) – заради модерния си дух през годините става място за срещи на интелектуалци, политици, университетски преподаватели, художници, писатели, журналисти, които се срещат, за да обменят идеи, да обсъждат проекти или да релаксират.

<sup>11</sup> В края на 19. в. някои мъжки имена са окончавали на „а“, както в случая с художника Параскева Венков.

ция. За Михран Гарабетян научаваме малко повече в спомените на Хр. Гунчев, който разказва, че Гарабетян е завършил два курса в „Албертина“ и е заминал за Египет.

През 1898 г. в регистрите на Академията в Торино са записани Райко Жеков и Никола Маринов. Райко Жеков фигурира в запазените регистри до 1901 г. В документите е записано, че през 1899 г. получава грамота в конкурса за рисунка на фигура, през 1900 г. – грамоти за перспектива и геометрична рисунка. Други данни за този художник в „Албертина“ не бяха намерени. Не са ясни рождената му дата и мястото на раждане. Видно е обаче от получените награди, че и той е бил от добрите студенти в „Албертина“.

Художникът и професор от Софийската академия Никола Маринов е роден през 1878 г. в Търговище. В монографията на Светлин Босилков (1957) за художника се споменава, че той се записва в академията в Торино през 1898 г. под влияние на по-големия си брат Иван Маринов, за когото стана дума по-горе. През 1899 г. Никола Маринов получава грамоти на конкурсите за архитектура и геометрична рисунка и бронзов медал на конкурса за рисунка на фигура. През 1900 г. е награден с грамота за декоративна рисунка, получава бронзов медал за рисунка на фигура и е поощрен с парична награда. През 1901 г. получава грамота за орнаментална пластика, а през 1902 г. е награден със сребърен медал за живопис (глава на модел) и парична награда. Никола Маринов завършва пълния шестгодишен курс на обучение, а именно до 1904 г. В биографичните данни за Никола Маринов годината на завършване на Академия „Албертина“ е 1903 г., което е неточно. През 1905 г. в каталога на годишната изложба на Асоциация Промотриче (Торино) сред участниците фигурира името на Никола Маринов, който участва на тази престижна сцена с картината си *Дамски портрет*. За съжаление в каталога и няма репродукция на портрета и не бихме могли да разберем за коя от познатите ни ранните картини на Никола Маринов става дума.

На следващата 1899 г. в Академия „Албертина“ се записват още двама българи – Панайот Ципоранов и Александър Мутафов. Името на известния художник Александър Мутафов се среща в регистрите на Академията до 1902 г. В края на учебната 1899/1900 г. получава грамоти на конкурсите за архитектурна рисунка, рисунка на фигура и декоративна рисунка от релеф. През учебната

1901/1902 г. получава отново грамота на конкурса за рисунка на фигура (голо тяло) и парична награда. Освен това през същата година на конкурса за орнаментална пластика (копие от релеф) е награден с бронзов медал. Както е известно, а и от сведенията на Христо Гунчев Александър Мутафов прекъсва обучението си в „Албертина“ и заминава да учи в Мюнхен.

Другият българин, записал се по същото време в „Албертина“, е **Панайот Христов Ципоранов**. Той е роден през 1896 г. в Букурещ, но живее в Сливен. За него няма запазена по-подробна информация в регистрите, но е важно да отбележа, че по-възрастното поколение в Сливен все още си спомня за художника, който е бил учител по рисуване в града. Наследници и негови произведения не са известни.

След 1900 г. до 1920 г. в регистрите на „Албертина“ има регистрирани 11 българи. За художниците **Димитър Панчев, Яким Банчев, Никола Ганушев и Максим Цанков** споменава С. Карлуковска в статията си, но не ги коментира поради липсата на достъп до първоизточника на информация, а именно матрикулните книги на Академията или поради факта, че някои от тях са еталони за новото българско изкуство и за тях има издадени монографии. Затова за всички тези неизвестни, малко познати и познати български имена ще добавя намерената информация, някои уточнения и допълнения по отношение на професионалното им образование в „Албертина“.

**Димитър Панчев Кардашев** е роден в Русе през 1884 г. През 1902 г. се записва в Рисувалното училище в София. Според справката за образованието си, запазена в „Албертина“ се разбира, че през 1903 г. същият учи в Художествената школа в Букурещ, а през 1904-1905 г. се е обучавал в Художествената школа в гр. Казан. Неговото присъствие в „Албертина“ е регистрирано през 1905 г. В края на учебната 1905/1906 г. печели бронзов медал на конкурса по архитектура. През учебната 1906/1907 г. печели пет грамоти на конкурсите по геометрична рисунка, композиция, перспектива, пластика и история.

**Яким Казанджиев Банчев** е роден през 1884 г. в гр. Ловеч. Регистриран е в матрикулните книги на „Албертина“ през 1904 г. През същата учебна година 1904/1905 печели бронзовия медал на конкурса по архитектура. Награден е и с две грамоти и парична награда за декорация и рисунка. На следващата година за постиже-

нията си също е високо отличен. Получава грамота за архитектура, бронзов медал за перспектива и сребърен медал за рисунка на годишните конкурси на Академията. През 1907 г. е удостоен с най-високото отличие на годишните конкурси – златен медал за живопис. Следващите две учебни години също са успешни за младия художник, който е награден с бронзов медал за живопис и бронз за архитектура през учебната 1907/1908 г., а през 1908/1909 г. отново получава златен медал и парична награда за живопис. Българската енциклопедия посочва година на завършване на Торинската академия 1905 г., което не е вярно, тъй като, както казах, Яким Банчев се записва в „Албертина“ през 1904 г. В Българската енциклопедия пише още, че през същата 1905 г. Банчев печели конкурса за голо тяло на Академията, за което не бяха намерени данни в архивите на „Албертина“. Според същата енциклопедия Яким Банчев заминава да специализира в САЩ след Първата световна война.

Върху художническото образование на професора от ХА в София **Никола Георгиев Ганушев** няма да се спирам. Информацията за него е публикувана в сборника Докторантски четения 2008 на НБУ.<sup>12</sup>

**Художникът Максим Цанков** е роден в Разград през 1877 г. Записан е в регистрите на „Албертина“ от 1910 до 1915 г. Изпитните протоколи на Академията от 1912 г. информират, че на конкурса по архитектура и пластика той получава две грамоти. На следващата 1913 г. е награден с втора награда на конкурса за пластика.

**Атанас Иванов Донков** е роден през 1886 г. в Габрово. Завършва архитектура при проф. Черadini в Академия „Албертина“. Неговото име е в регистрите на Академията от 1904 до 1908 г. През 1905 г. е награден с грамота на конкурса по архитектура. Учебната 1905/1906 г. завършва с бронзов медал за рисунка. Следващата 1907 г. получава бронзов медал за архитектура, а през 1908 г. е награден със златен медал за архитектура и парична награда.

През 1905 г. в Академия „Албертина“ се записва **Димитър Великов Димчев**, роден през 1885 г. в Котел. Брат на гореспомнатия художник **Петър Великов Димчев**. За Димитър Димчев нямаме информация за художническото му израстване, може да се каже само, че присъства в регистрите за 1905-1906 г. По све-

<sup>12</sup> Относно информацията за професионалното образование в „Албертина“ на Никола Ганушев виж Данева, А., „Професор Джакомо Гросо и българските възпитаници на Академия „Албертина“ в Торино“, Докторантски четения 2008, сборник, НБУ.

дения на неговия син д-р Димчо Димчев двамата братя Петър и Димитър са се издържали сами в „Албертина“. След завръщането си в България Димитър Димчев е учител в Ямбол.

В периода от 1905 до 1920 г. в „Албертина“ се записват още Страшимир Павлов, Илия Георгиев, Никола Тонев, Иван Балакчиев, Евелина Сакъзова и Кирил Живков. **Страшимир Павлов е роден през 1884 г. в град Русе. Записва се два пъти в „Албертина“. Първият период е от 1905 до 1907 г., когато получава бронзов медал за архитектура през 1906 г. На следващата учебна година е награден с три грамоти за геометрия, композиция и перспектива. Вторият период, регистриран в матрикулните книги, е от 1924 до 1926 г. През 1926 г. на конкурс, организиран от Спестовна каса на Торино (Casa di Risparmio), печели парична награда от 1000 ит. лири.**

33

В изпитните протоколи на Академия „Албертина“ от 1906-1907 г. и 1907-1908 г. фигурират имената на Илия Георгиев и Никола Тонев. За тях обаче няма повече информация. През учебната 1907 г. в „Албертина“ е записан и Иван Тодоров Балакчиев. Той е роден във Видин през 1886 г. Името му е отбелязано в матрикулните книги в периода 1907-1914 г., а през 1912 г. получава грамота за рисунка. През 1924 и през 1931 г. името му отново се среща в регистрите, но повече информация за него не беше намерена.

Първото българско име на жена, което срещаме в архивите на „Албертина“, е на Евелина Сакъзова, родена през 1890 г. Тя е записана в периода 1910-1913 г. През 1912 г. получава трета награда за рисунка; грамота за архитектура; втора награда за геометрия; трета награда за декоративна рисунка и втора награда за перспектива.

От 1920 до 1944 г. има регистрирани 21 български имена, за които обаче в регистрите не беше открита конкретна информация. Имената им фигурират в различни списъци и документи. В регистъра от 1920-1921 г. и 1922-1925 г. е записан Кирил Жеков от Видин, роден през 1893 г. Видин Беров е записан в регистъра през 1924-1926 г. и през учебната 1925/1926 г. в курса по архитектура. Липсват биографични данни.

Любомир Пенков фигурира в матрикулната книга в периода 1924-1926 г.

Втората българка, записана в „Албертина“, е Райна Петрова, която е посещавала курса по скулптура в периода 1926-1928 г. По-



късно през 1931 г. отново срещахме името и в матрикулната книга на Академията.

34 В периода 1927-1931 г. са записани редица български имена в курса по архитектура, което означава, че те са се обучавали за архитекти, а справката, любезно предоставена ми от арх. Маргарита Бонджовани (Centro Museo e Documentazione Storica, Politecnico di Torino), потвърждава това сведение. За съжаление тези имена са непознати и проблемни за българското изкуствознание и не можем да коментираме не само тяхното професионално израстване в „Албертина“, но и по-късната им реализация. Единствено името на Николай Дюлгеров е достатъчно добре известно както в Италия, така и у нас. **Той е записан в курса по архитектура в периода 1927-1928 г. и се дипломира на 22.11.1932 г.** Повече подробности за образованието му липсват. Другите българи са: **Димитър Кожухаров, записан в курса по архитектура в периода 1927-1928 г. Дипломира се на 31. 10. 1933 г.** През същия период, 1927-1928 г., са записани **Григор Тричков и Черниче Бойчев, който през 1928 г. получава грамота по архитектура. Ч. Бойчев се дипломира на 09.07.1930 г.** През 1931 г. в документите са запазени имената на **Александър Захариев, Александър Попов, Ангел Танчев, Ангел Ганчев, Груйо Попгруев, Димитър Божидаков, Кирил Михайлов, Койчо Гочев, Петър Караканев, Светослав Кирилов и Горничев, чието първо име не се чете. Андон Аначков Станоев се дипломира за архитект на 29.07.1933 г. Името на Антон Банчев е записано в т.нар. Списък на студентите, на който не е отбелязана година и не е възможно да се ситуйра във времето неговото присъствие в „Албертина“.**

В крайна сметка регистрите и различни документи, които са запазени в Академия „Албертина“, потвърдиха и допълниха информацията, която имахме за успеха на нашите художници в процеса на усвояване на теоретичните и техническите художнически умения в периода от края на 19. до първите десетилетия на 20. век. Трябва да кажа, че българите, за които е запазена някаква минимална информация, която да регистрира постиженията им в Академията, са били талантиливи и успешни ученици. За това говорят получените и отразени в административните документи на архива множество медали и похвални грамоти. За другите, на които беше открито само името, можем да предполагаме с голяма вероятност, че също са се представяли добре. За съжаление обаче техните имена оста-



ват проблемни за българското изкуствознание, тъй като е почти невъзможно единствено по името да открием повече информация и да запълним липсващите моменти в тяхната биография. Оставаме с надеждата, че имената им вече няма да се класифицират в графа „забравени“ български художници и с времето те отново ще напомним и разкрият историята за себе си.

35

### **Библиография:**

- Божков, Атанас. Български приноси в европейската цивилизация, Булвест, С., 2000
- Босилков, Светлин. Никола Маринов – Живот и творчество, БХ, С., 1957
- Берберян, Едуард. Все още в дълг пред художника. – В: Искра, бр.15, Казанлък, 1988
- Василиев, Асен. Никола Ганушев, С., 1956
- Генова, Ирина. „Николай Дюлгеров. Множествената художествена идентичност“, Каталог към изложбата, МК, МВнР, С., 2008
- Данаилов, Драган. Скъпи спомени. – Литературен глас, бр. 468, 1940, с. 4
- Данева, Анжела. Из архивите на Флорентинската академия за изящни изкуства. – Изкуствоведски четения, С., БАН, 2007, с. 287-291
- Данева, Анжела. Изненадата Иван (Джовани) Абаджимаринов. Непознати факти за художника. – Изкуствоведски четения 2008, ИИ, БАН, 2008, с.78
- Данева, Анжела. Професор Джакомо Гросо и българските възпитаници на Академия Албертина в Торино. – Докторантски четения 2008, НБУ, 2008, с. 61
- Димов, Васил. Георги Митов. – Литературен глас, бр. 468, 1940, с. 3
- Домусчиев, Стоян. Енев, М., Рисуване и Академия, С., НХА, 2006
- Итало-българско списание за литература, история и изкуство, 1934, т. 4, бр. 5, под редакцията на Енрико Дамяни, изд. Т.Ф. Чипев, 1934
- Карлуковска, Снежана. Първите български възпитаници на Академия Албертина в Торино. – Проблеми на изкуството, 2001, бр. 4, 44-51
- Кършовски, Преслав. Никола Маринов, БХ, С., 1967
- Рангелова, Бистра (съставител). Маринска. Р., Рангелова. Б., Добрев. М., Зографова-Катя Кузмова – автори, Родът Митови в българското изобразително изкуство, НХГ, С., 2001
- Маринска, Ружа. Българската живопис 1900-1950. София – Европа в контекста на европейското изкуство, НХГ, С., 1999
- Маринска, Ружа. 20-те години в българското изобразително изкуство, Отворено общество, С., 1996
- Марински, Лазар. Българската живопис 1825-1970 г., Каталог на НХГ, С., 1971
- Митов, Борис. Спомени за покойния ми брат художникът Георги

Митов. – Литературен глас, бр. 468,1940, с. 2 и 3

Митов, Ст. Картините на Георги Митов. – Литературен глас, бр. 468, 1940, с. 4 и 5

Михалчева, Ирина. Портретът в българската живопис 1878-1918. Т. 1, БАН, С., 1968

.....! Христов, Кирил. Георги Митов. Моят най-добър приятел в детинство. –  
36 Литературен глас, бр. 468,1940, с. 1 и 2

Цончева, Мара. Никола Маринов, БХ, С., 1980

Чорбаджийски, Чудомир. Захари Желев, Отделен отпечатък от известия на ИИИ, кн. 2, БАН, 1958

Bollea. L. C., La Accademia Albertina delle Belle Arti e la Reggia casa di Savoia, Torino, 1930

Castelnuovo. E., Rosci. M., Cultura Figurativa e architettonica negli stati del Re di Sardinia 1773-1861, La Reale Accademia Albertina, Torino, 1980, p. 374-377

Dalmasso. Franca, Garrone Giovanni, Romano Giovanni, Le arti del` Disegno All` Accademia Albertina, 1995, Editris

Dalmasso. Franca, Galia. Pierluigi, Poli. Francesco, L` Accademia Albertina di Torino, Istituto bancario San Paolo di Torino,1982, Torino

Dalmasso, Franca, G., G. in Grande Dizionario Enciclopedico, VI, Torino, 1957, p.283

Dellapiana. Elena, Gli Accademici dell`Albertina a Torino 1822-1884, Celid, Torino, 2002

Di Genova. Giorgio, Storia dell` Arte italiana del`900, Edizione Bora, provincia di Rieti, 1986

Dragone. Piergiorgio, Pittori dell`Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920, UniCredit, 2003

Garuzzo. Valeria, Nicola Diulgheroff architetto, Marsillo, 2005

Giacomo Grosso. Il pittore a Torino fra Ottocento e Novecento, Catalogo a cura di Giuseppe Luigi Marini, Fabri Editori, Milano, 1991

Lupo. Giovanni Maria, Gli Architetti dell`Accademia Albertina, Umberto Allemandi & Co, Torino, 1996

Malle. L., La pittura dell`Ottocento piemontese, Torino, 1974, pp.131-134

Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

Archivio del sig. Radoslav Diulgheroff, Torino

Biblioteca dell`Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

Biblioteca della Galleria dell`Arte moderna e contemporanea (GAM), Torino

Galleria dell`Arte „Narciso“

Pinacoteca dell`Accademia di Belle Arti di Torino

HXT, София

**Тема на дисертацията:**

*Трансформации на времето в съвременните видео и дигитални изкуства*

**Научен ръководител:** проф. д-р Ирина Генова

37

## **Проблемът за „реалното време“ във видеоизкуството**

Васил Марков

Има форми на изкуство, за които понятието „медия“ е фундаментално и безспорно видеото е сред тях. Ако обаче в първите години след появата на видеоарта художници и критици искат да дефинират и отделят видеото като медия, която е нова, уникална, автономна (по същество модернистки импулс) и въпросът за „присъщите свойства“ е особено актуален, то днес, в ерата на дигиталните технологии, когато всичко е подчинено на цифровия код, проблемът за медийната специфика губи значение, а видеото се субсумира под една по-обща култура на „подвижния образ“ наравно с киното, анимацията и компютърното изображение. Подвижен, разбира се, означава протичащ във времето. За изкуствознанието статутът на видеото е бил винаги проблематичен – за него обикновено се говори като за времево изкуство, за разлика от статичните изкуства като например живописът<sup>1</sup>. Електронният образ дори не е обект в обичайния смисъл на думата и съществува само потенциално извън момента на гледане. Описван от блуждаещ в полето на екрана растер, формиран от светлинни точки, които просветват и угасват, той е безспирно движение, непрекъснато ставане. Въпросът за времето е така основополагащ, че – ако се съгласим с Ханс Белтинг – видеоартистите са (и винаги са били) обсебени от него<sup>2</sup>.

През формативните години на това изкуство проблемът за времето се изказва като проблем за „реалното време“. За експлицира-

нето му ще се опра на тезата за „генеалогичната интермедийност“, поставена от Андре Годро и Филип Марион<sup>3</sup>. Годро и Марион предлагат един динамичен модел на медийна генеалогия, който полага раждането на всяка медия като бавен и парадоксален процес в нестабилна среда. Според тях всяка нова медия възниква на фона на вече съществуваща култура и предварително установени кодове. Взаимодействайки с по-ранни практики и съседни институции, жанрове и форми, тя постепенно се откъсва от тях, за да се легитимира и получи автономност. В този смисъл всяка медия се ражда два пъти – веднъж като технология, а после като автономна<sup>4</sup>. С бавния, проблематичен преход от технология към медия ще се обясни и ранният видеодискурс – дискурс, отдаден на опити за формулиране на видеоспецифика на фона на утвърдени визуални практики. Когато видеото се появява, става ясно, че то не е нито телевизия, нито кино, а поради времевите си свойства не се вписва и в традиционните изкуства (макар че Нам Джун Пайк, „бащата“ на видеоарта, говори за „електронна четка“, сякаш за да оправдае правото на своето изкуство да стои редом до живописиста).

Контекстът е важен и при изясняване на проблема за времето. 1960-те години, откогато всъщност датират първите опити за видеоизкуство, са белязани от подчертан интерес към темпоралността и ангажиране с времето, а художници, философи и критици се изправят пред него, като се мъчат да го дефинират, овладеят, уловят или забавят. Времето през тези години става „тематична и структурна фиксация, една obsesия“<sup>5</sup>. Джордж Кублер, ученик на Анри Фосийон и специалист по изкуството на предколумбова Америка, публикува „Формата на времето“<sup>6</sup>, книга, която ще окаже решаващо влияние върху авангардните кръгове на 60-те. Замислена като „история на нещата“ (т.е. всички произведения от човека артефакти, маркиращи протичането на времето), тя подлага на радикална критика понятието „стил“ в изкуствознанието и въобще линейната история на изкуството. За Кублер всяко произведение на изкуството не е изолирано, а е поставено във веригата от творби, съставляващи традицията, в потока на времето, което е не прогресивно (както е при модернизмското схващане), а прекъснато, серийно, рекурсивно. Не по-малко влиятелно е есето „Изкуство и обектност“ на Майкъл Фрайд<sup>7</sup>, осъждащо хладната обективност на минимализма като позиция, която е същностно театрална. Според Фрайд, ако при модер-

низма значението на творбата е строго локализирано в самата нея и тя е изцяло видима във всеки момент, то минимализмът изважда тези отношения извън обекта – в една ситуация, която включва зрителя и се преживява като „безкрайно, или неопределено траене”<sup>8</sup>.

Кризата на модернизма, която Фрайд диагностицира, е симптоматична за художествените нагласи на 60-те. Това е период, когато парадигмата се сменя и на мястото на модернистката саморефлексивност идва схващането за творбата като процес, протичащ във времето и изискващ съучастие. Но това е също началото на информационната епоха – време, когато се разгръща една повсеместна реторика на скоростта и мигновената обработка на данни, а големите компании се надпреварват за най-бързия компютър. Пророк на електронната ера става Маршал Маклуън с идеите си за имплозивната мощ на инстантните технологии и свиването на целия свят до „глобално село”<sup>9</sup>. Впрочем терминът „реално време“ е заимстван от езика на компютрите, където се свързва с мигновен изчислителен процес, времево съвпадащ с реалното събитие.

Така проблемът за „реалното време“ се артикулира най-напред като проблем за инстантността на видеотехнологията. Видеоето е първата аудио-визуална медия в „реално време”<sup>10</sup>, факт в подкрепа на тезата за радикалната му новост. Тази особеност – без прецедент в историята на визуалните медии – означава мигновено произвеждане на образа и често служи за аналогия с огледалото<sup>11</sup>. Двата процеса на регистрация и визуализация времево съвпадат, нещо, което при киното например не е възможно. Тук онтологичната разлика между реалност и образ, неизбежна при киното и фотографията, се сменя. „Инстантното време“, или симултанността на запис и възпроизводство, е един от петте белега, които отрежда на видеоето Петер Вайбел, една от константите на кодификата видео (останалите са синтетика, трансформативност, самореференциалност и „кутиен“ характер)<sup>12</sup>. Други артисти, като Дан Грѐм, автор на мащабни инсталации през 1970-те, настояват за еманципиране на видеоето от фотографските ефекти на киното. „Видеоето – пише Дан Грѐм – е медия на сегашното време, образът е симултанен с възприемането му от страна на публиката. Времерпространството, което представя, е непрекъснато и сходно с това на реалното време, което е споделеното време на зрителите и тяхната индивидуална и колективна реална среда. Това е обратно на киното, което е по необходимост

редактирана ре-презентация на миналото на една друга/чужда реалност. ... Киното е съзерцателно и дистанцирано, то откъсва зрителя от настоящата реалност.”<sup>13</sup>

40 ..... Настояването за строга опозиция спрямо киното сякаш илюстрира тезата на Маклуън за преодоляване на прекъснатостта на механичната ера в полза на един тотален опит. Интересното е, че проблемът за “реалното време” не убягва на автори, работещи с филм. Режисьорът авангардист Холис Фремптън например твърди, че “киното се изгражда върху монтажа и директния сблъсък на образи (или кадри)”, докато видеото предлага “метаморфична симултанност”<sup>14</sup>. По-проблематична обаче е връзката с телевизията, като се има предвид, че тя използва същата технология. От самото начало видеоизкуството се схваща като телевизионната медия, използвана за художествени цели и този възглед се е запазил дори до днес<sup>15</sup>. А в телевизионната теория на 1970-те терминът “на живо” (live), аналог на “реалното време”, заема централно място и е разглеждан като норма и “същинската дефиниция на телевизията”<sup>16</sup>. Казано иначе, времето на събитието, времето на излъчване и времето на гледане съвпадат, а телевизията потапя зрителя в една инстантна сегашност. Какво тогава е отношението “видео-телевизия” с оглед проблема за непосредственото, реално време?

Видеоизкуството започва в началото на 1960-те под формата на експерименти с телевизията от страна на артисти, близки до Флуксус (дисторзиите на Нам Джун Пайк и деколажите на Волф Фостел). Това са чисти акции, интервенция върху апарата на телевизията, която в крайна сметка е един подривен, контракултурен жест. “Телевизията ни е атакувала цял живот, сега ѝ го връщаме”, казва Пайк<sup>17</sup>. Моделът на комуникация, върху който масмедията се базира, е неравнотоен, еднопосочен – телевизията излъчва, но не приема и така остава вплетена в нарцистичното Въображаемо, изключващо символичния свят на езика. И понеже тази асиметрия на социално-властови отношения е институционализирана, тъкмо срещу нея въстават видеоартистите, които – както коментира Рене Берже – целят да разкъсат топоса на телевизията (т.е. съвкупността от всички условия, определящи полето ѝ на действие), да направят видим илюзорния характер на телевизионния дискурс и най-вече съгласието между продуцент и зрител<sup>18</sup>. Това, което през 1930-те Бертолд Брехт предлага за радиото, а именно то да се преобразува

от дистрибуционен в комуникационен апарат, така че не само да излъчва, но и да приема<sup>19</sup>, транспонирано върху телевизията, изглежда за видеоартистите недотам утопично (Нам Джун Пайк например говори за “телевизия на участието”, “Participation TV”). Едва ли ще е пресилено, ако кажем че в тези години телевизията се схваща като агресор – по-късно това ще породи известната метафора на един критик за “тираничния родител”<sup>20</sup>.

41

С опита да се потърсят интерактивни форми на комуникация със зрителя се обясняват и различията между видеоарт и телевизия по отношение на проблема време. На практика много малко от телевизионните програми се излъчват на живо и всъщност става въпрос за един колаж от директни предавания, кинофилми и видеолента. Обаче телевизията като институция се стреми да идентифицира всичките си послания като предадени на живо и това в крайна сметка е идеологически трик, прикриващ вътрешни противоречия и фрагментация<sup>21</sup>. От своя страна видеоизкуството експлоатира “реалното време”, за да провокира активността на зрителя и неговото участие. През 1970-те почти навсякъде се поставят т.нар. инсталации със “затворена верига” (closed circuit). При тях чрез директно свързване на камера и монитор се постига “симултанно възпроизвеждане на записания образ, така че зрителят вижда в същото време свой двойник на монитор или прожекция. За разлика от едно сателитно предаване... образът при инсталацията със затворена верига се контролира от посетителя.... Реалност и репродукция живеят в същото време и на същото място, единството на пространство и време е предзададено, идентичността на изобразеното с реалното е налична”<sup>22</sup>. Първата от тези инсталации (а те са най-често многоканални) е “Ирис” [1968] на Лес Ливайн. Благодарение на три скрити камери зрителят наблюдава себе си върху шест монитора в близък, среден и далечен план. “Гледайки към *Ирис* – споделя Ливайн – много хора са изненадани от начина, по който наистина изглеждат. Те виждат себе си така, както обикновено гледат други хора по телевизията и се налага да правят оценки, разглеждайки себе си като къс информация. Това е, което *Ирис* постига преди всичко – превръща зрителя в информация”<sup>23</sup>. В такава среда позицията на зрителя е особена, той едновременно наблюдава спектакъла и участва в него. И понеже той е този, който завършва творбата (тя не би съществувала без него), инсталациите със затворена верига преобръщат

асиметричния комуникационен модел, присъщ на телевизията, и съвсем не е случайно, че днес са считани за предвестници на интерактивното изкуство.

42 Подобни инсталации правят Дан Грейм, Питър Кемпбс, Брус Науман, Петер Вайбел. При всички тях акцент се поставя не върху това *какво* се предава, а *как* то се представя и преживява. Алън Капроу, по-известен с хепънингите си от края на 1950-те, ги обявява за единствената интересна форма на видеоизкуство просто защото те демонстрират склонността на видеото към “реално време” – с други думи това, което го обособява от киното и всяко друго изкуство – и фокусират върху “ситуационни процеси, вместо върху някакъв акт, консервиран за по-късно разглеждане”<sup>24</sup>. Процесуалността на видеото, която Капроу регистрира, означава, че се привилегирват идеята, времетраенето, феноменологията на гледане за сметка на предметността и завършения артефакт, а това е в унисон с “дематериализацията на изкуството” от този период (все пак според прочутата теза на Розалинд Краус видеото е не толкова физическа, колкото нематериална, психологическа среда). Тази процесуалност ще се прехвърли и върху видеолентите. Когато през 1968 г. „Сони“ пуска на пазара първия преносим рекордер – т.нар. Портапак – артистите виждат в него едно почти революционно средство. Рекордерът е сравнително евтин, с него се работи лесно, а образът се коригира в “реално време”. И сякаш защото са чувствали новата техника като протеза, като своеобразен неврофизиологичен канал, артистите се обръщат най-напред към своето тяло. Ранният видеоарт е перформативен. Камерата се пуска и се оставя статична, а често творбата трае точно толкова, колкото самата лента – едно електронно око, което улавя време, една “огледална машина”<sup>25</sup> без оператор.

В тези работи не се случва почти нищо и критиката бързо заговаря за “естетика на скуката”. Симптоматични са лентите на Брус Науман и Вито Акончи. Акончи адресира зрителя с дълги, монотонни монолози, най-често с еротичен подтекст. Брус Науман, който идва от средите на минимализма, извършва пред камерата безсмислени, повтарящи се действия ала героите на Самюел Бекет. Тези произведения са с лошо качество и нисък контраст и без никакъв монтаж: реалното време (real time) е лентовото време (reel time). Много по-важно обаче от реалната дължина на лентата е отношението на авторите – към ситуацията, към зрителя. Както твърди видеоарти-



стът Франк Жилет, видеото става “запис на един процес, а не обработка на пасивни материали”<sup>26</sup>. Дори да е запис, то носи усещането за реално време, за реалното събитие, за непосредствена връзка с реалността, която оставя несвита и непроменена – реакция срещу наративните фикции на киното и манипулативните стратегии на телевизията. Тук има още една особеност, която не бива да пропуснем. Обикновено се смята, че дългите, нередактирани ленти се дължат на липсата на достъп до апаратура (видеообработката става възможна едва към средата на 1970-те), но подобно обяснение звучи твърде детерминистки и налага търсенето на по-дълбока стратегия. Най-напред нередактираното видео в “реално време” е съзнателна реакция не само срещу монтажа в киното, но и спрямо присъщата на телевизията сегментация. Последната предполага струпване – но не и комбиниране – на голям брой разнородни, самозатворени елементи. Сегментът е организиращият принцип, “характерната стокова форма на телевизията”<sup>27</sup>. От друга страна, отсъствието на монтаж и разказ означава, че се омаловажава образът са сметка на други, процесуални аспекти – времетраене и динамика на акта на гледане. Защото това, което преди всичко ранният видеоарт търси – противно на тезата на Розалинд Краус за нарцисизма – е емфатичният контакт със зрителя.

Появата на видеоизкуството съвпада със залеза на модернизма и този факт сам по себе си хвърля светлина върху парадоксалната дилема, пред която е изправен ранният видеодискурс – от една страна, да формулира уникалните черти на медията, а от друга, да признае, че тя е по-скоро постмодерна. Тук се опитам да покажа, че неизменна част от този дискурс е проблемът за “реалното време”, проблем, чиято актуалност продължава и до днес.

### Бележки

<sup>1</sup> Подобно разграничение е невинаги оправдано. Дори една картина изисква продължително гледане, заемане на позиции и следователно предполага времеви процес.

<sup>2</sup> Hans Belting – *Das Ende der Kunstgeschichte*. München 1995; C. H. Beck, S. 87.

<sup>3</sup> André Gaudreault, Philippe Marion – “The cinema as a model for the genealogy of media”. *Convergence*, Vol. 8, No. 4, 2002, pp. 12–18.

<sup>4</sup> Авторите дават пример с появата на две хронологически отдалечени медии – телевизията и CD-ROM. В началото телевизията е наричана

“радио с картини” и й е било нужно доста време, за да се освободи от тази аналогия. От своя страна CD-ROM-ът е първоначално сравняван с класически речник, докато постепенно се наложи като дигитална медия с интерактивен потенциал.

- ...../ 44
- <sup>5</sup> Pamela M. Lee – *Chronophobia. On time in the art of the 1960s*. Cambridge / London 2004: MIT Press, p. 7. Памела Лий определя тази obsesия като “хронофобичен импулс”, константно разкъсване между фобичен страх и почти еротична fascинация.
- <sup>6</sup> George Kubler – *The shape of time*. New Haven / London 1962: Yale University Press.
- <sup>7</sup> Michael Fried – “Art And Objecthood”, in: Gregory Battcock (ed) – *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York 1968: E. P. Dutton, pp. 116–147.
- <sup>8</sup> Ibid., p. 144.
- <sup>9</sup> Marshall McLuhan – *Understanding Media: The Extensions Of Man*. New York 1964: McGraw Hill.
- <sup>10</sup> Slavko Kacunko – *Closed-Circuit Videoinstallationen*. Berlin 2004: Logos Verlag, S. 144.
- <sup>11</sup> Вж. напр. Friedrich Heubach – “Die verinnerlichte Abbildung oder das Subjekt als Bildträger”, in: Bettina Gruber, Maria Vedder (Hrsg.) – *Kunst und Video*. Köln 1983: DuMont. S. 62–65. Това, разбира се, е изходната точка на прочутата теза на Розалинд Краус за видеото като естетика на нарцисизма. Вж. Rosalind Krauss – “Video: the aesthetics of narcissism”. *October*, vol. 1, 1976, pp. 50–64.
- <sup>12</sup> Peter Weibel – “Zur Philosophie von VT & VTR”, in: Siegfried Zielinski (Hrsg.) – *Video: Apparat / Medium, Kunst, Kultur*. Frankfurt am Main 1992: Peter Lang, S. 125–133.
- <sup>13</sup> Dan Graham – *Video – Architecture – Television*. Halifax / New York 1979: The Press of the Nova Scotia College of Art & Design / New York University Press, p. 62.
- <sup>14</sup> Hollis Frampton – *Circles of confusion*. Rochester 1983: Visual Studies Workshop Press. pp. 166–167.
- <sup>15</sup> Дейвид Джоузелит в проникновеното си изследване върху телевизията и ранния видеоарт е категоричен, че видеоизкуството е “едно от измеренията на социалния живот на телевизията”. Вж. David Joselit – *Feedback. Television against democracy*. Cambridge / London 2007: MIT Press, p. 30.
- <sup>16</sup> Stephen Heath, Gillian Skirrow – “Television: a world in action”. *Screen*, vol. 18, no. 2, p. 53.
- <sup>17</sup> Цит. по: Wulf Herzogenrath – *Mehr als Malerei*. Regensburg 1994: Lindinger + Schmid, S. 301.
- <sup>18</sup> Rene Berger – “Videokunst oder die künstlerische Herausforderung der Elektronik”, in: Bettina Gruber, Maria Vedder (Hrsg.) – *Kunst und Video*. Köln 1983: DuMont. S. 55–61.

<sup>19</sup> Вж. Bertolt Brecht – “Der Rundfunk als Kommunikationsapparat”, in: Claus Pias u.a. (Hrsg.) – *Kursbuch Medienkultur*. Stuttgart 1999: DVA, S. 259–263.

<sup>20</sup> David Antin – “Television: Video’s Frightful Parent”. *Artforum* 1975, vol. 14, no. 4, pp. 36–45. Всъщност отношението между видео и телевизия не е така еднозначно. През 1960-те и 1970-те много телевизионни канали в САЩ, Германия и Франция излъчват експериментални видеоарт програми (първата такава инициатива е на WGBH в Бостън през 1969 г.), а през 70-те години артисти като Уилям Уегман или Дара Бирнбаум апроприират и пародират телевизионни стереотипи по един много ироничен начин. Каквито и да са комплексните отношения между двете медии в този момент, без съмнение телевизията осигурява фона за разгръщане на ранната видеореторика.

45

<sup>21</sup> По този въпрос вж. Jane Feuer – “The Concept of Live Television: Ontology as Ideology”, in: E. Ann Kaplan (ed) – *Regarding Television*. Maryland 1983: University Publications of America, pp. 12–22.

<sup>22</sup> Wulf Herzogenrath – “Die Closed-Circuit Installationen oder: Die eigenen Erfahrungen mit dem Doppelgänger”, in: Wulf Herzogenrath, Edith Decker (Hrsg.) – *Video-Skulptur retrospektiv und aktuell*. Köln 1989: DuMont, S. 39–49. Тук 39 и 42.

<sup>23</sup> Gene Youngblood – *Expanded Cinema*. New York 1970: E. P. Dutton, pp. 339–340.

<sup>24</sup> Allan Kaprow – *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley 1993: University of California Press, p. 150.

<sup>25</sup> За видеото като “огледална машина” вж. Janine Marchessault – “Reflections on the dispossessed: video and the ‘Challenge for Change’ experiment”. *Screen*, vol. 36, no. 2, pp. 131 – 146.

<sup>26</sup> Frank Gillette – “Masque in real time”, in: Ira Schneider, Beryl Korot (ed.) – *Video Art. An Anthology*. New York 1976: Harcourt Brace Jovanovich, p. 219.

<sup>27</sup> John Ellis – *Visible Fictions*. London 1992: Routledge, p. 122.



**Тема на дисертацията:**

*Класическа и компютърна анимация*

**Научен ръководител:** проф. И. Веселинов, проф. С. Шишманова

47

## **Визуални тенденции в триизмерната компютърна анимация**

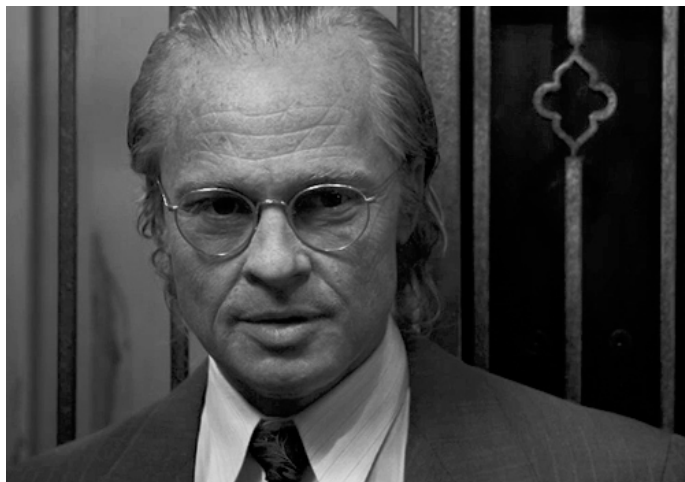
Севина Иванова

В исторически план теоретичните разработки в областта на световното анимационно кино са сравнително малко<sup>1</sup>. След навлизането на модерните технологии и все по-забележимото, разнообразно и широко приложение на анимацията се появяват изследвания, обхващащи голям диапазон от нейната променяща се специфика. Това се отнася и за българското анимационно изкуство, особено в теоретизирането на техниките и технологиите в изграждането на анимационния образ<sup>2</sup>.

В анимационното кино сякаш винаги е съществувало противопоставянето между двете основни тенденции във визуалния облик на произведенията. Това са реалистичното представяне и подчертано авторското художествено виждане. Развитието на дигиталните технологии създава предпоставка за процеси, които отварят нови пътища както към пресъздаването на реалистични образи, така и към артистичните търсения на художниците.

<sup>1</sup> Арнхайм, Рудолф. Киното като изкуство. София, „Наука и изкуство“, 1989 оригиналният текст е написан през 1934 г., но е отпечатан за първи път през 1977 г. в: Arnheim Rudolf Kritiken und Aufsätze zum Film, Carl Hanser Verlag, München/Wien.

<sup>2</sup> Манов, Божидар. Дигиталната аудиовизия. София, АБ, 2000; Манов, Б. Дигиталната стихия, София, Титра, 2003; Манов, Б. Еволюция на екранното изображение, София, Аскони, 2004.



Фотореализъм – комбиниране на кадри заснети на живо и компютърна 3D анимация. Филм „Странният случай с Бенджамин Бътн“, реж. Дейвид Финчър, 2008 г.

Фотореализъм и нефотореалистично рендериране – 3D маслена живопис комбинирана с заснети на живо кадри. Филм „В какво се превръщат мечтите“, реж. Винсент Уорд, 1998 г.



Нефотореалистично рендериране – 3D, 2D, обработени снимки. Филм „Тишината под кората“, реж. Йоана Лури, 2009 г.

Нефотореалистично рендериране – 3D, рисувана текстура, композитинг. Филм „The Backwater Gospel“, реж. Бо Маторн, 2010 г.

Нефотореалистично рендериране – 3D, разнообразие от рисувани артистични стилове. Филм „Мадагаскар, дневник на едно пътешествие“, реж. Бастиен Дюбоа, 2010 г.

Един от основните проблеми на пресъздаване на екранния образ е търсенето на адекватност на екранния образ на реалността или максимално доближаване, ако не и постигане на илюзорна истинност. В това са впрегнати постиженията всъщност на технологиите и техническите прийоми наред с авторски личностни стилистики и методи на художниците и кинотворците като цяло. Затова и целта на тази работа е да се разгледат, доколкото е възможно, визуалните тенденции в интерпретацията на 3D образа в анимацията, които, както ще се покаже в текста, флукутират между двата основни гранични полюса – на реализма и на собствено авторската стилова естетика, които на свой ред също имат своите различия.

### **За интерпретацията на реализма в теорията на игралното и анимационното кино**

Корените на реалистичната тенденция в анимационното кино традиционно се свързват с пълнометражните филми, създавани в американското студио „Дисни“. Отличителният белег на техните произведения се състои в желанието да се постигне максимална достоверност и правдоподобност. За да накарат зрителя да повярва в приказно-фантастичните истории, сътворявани в студиото, художниците комбинират откровено измислени персонажи с натурни герои и животни, говорещи като хора и изразяващи човешки емоции. Този модел може да се открие в една голяма част от съвременните анимационни филми. Нещо повече, открива се и в съвременните игрални филми. През последните години технологичната революция се превърна в основен фактор за навлизането на компютърни изображения в доскоро „неизследваните“ територии на фантастичното. Това дава възможност да се пресъздават обекти с фотографска точност в среда с живи актьори, като така авторите успяват да изградят илюзорна достоверност, с която да прилъжат зрителя да повярва и в невероятното.

В статията си „Живопис и кино“ американският филмов критик и теоретик от немски произход Рудолф Арнхайм сравнява изразните средства на живописата, театъра и киното, като отбелязва техните особености и различия. Според неговите думи: „Що се отнася до директното използване на живописата в киното, както е известно, боите и четката са също толкова необходими за филмовия художник, колкото и за създателя на декори в театъра. Но в киното



съществува едно характерно разграничение. Докато в живописиста, както и на сцената, предметите от реалността могат и даже *трябва* да въздействат така, че да личи, че са нарисувани, *киното не понася това, в него то действа дразнещо*. Едно дърво например, стилизирано с живописни средства, оставя усещането за неестественост, защото издава, че е направено от материал, различен от този, от който обикновено са дърветата... Преди всичко актьорите като същества от плът и кръв са тези, които отричат измамния свят на художниците – но тъй като на сцената играещият човек добре понася ненатуралистично нарисуваните декори, изглежда, че в киното явно съществуват някакви по-особени условия. Може би те са свързани с това, че *правдоподобното пресъздаване на материалния характер на нещата е дълбоко залегнало в същността на киното и представлява едно от неговите изразни средства* (подч. мое, С. И.). Така че в киното също може да се рисува, може да се рисуват и неща, които ги няма в реалността, но те винаги трябва да са нарисувани така, че гледайки ги, човек да мисли, че вижда самите неща, а не само да разпознава техните копия.

Този закон очевидно важи за киното в доста широк смисъл, защото в един филм може да бъде показан и огромен дракон..., но той трябва да създава впечатление за нещо живо, а не само за движещ се модел от мукава.<sup>3</sup>

В своите основополагащи трудове върху природата на кинематографията известният френски теоретик Андре Базен разглежда киното като наследник на живописиста и скулптурата. В основата на тези изкуства, чиито наследници са фотографията и киното, теоретикът открива връзка с древните практики за запазване на тленното тяло на човека чрез неговото мумифициране. В текста си „Онтология на фотографския образ“<sup>4</sup> той пише: „Психоанализата на пластическите изкуства може да разглежда практиката на мумифицирането като основополагащ факт за нейния произход“. Този феномен, авторът нарича „комплексът на мумията“<sup>5</sup>, и смята, че киното е част или по-модерната форма на изначалното желание да се съхрани човешкото тяло във времето. В този смисъл развитието

<sup>3</sup> Арнхайм, Р. Цит. съч., с. 330-331.

<sup>4</sup> Базен, Андре. Что такое кино? В: Онтология фотографического образа, сборник, Издательство „Искусство“, Москва, 1972, с. 40.

<sup>5</sup> Базен, Андре. Что такое кино? В: Миф тотального кино, Издательство „Искусство“, Москва, 1972, с. 50.

на технологиите и триизмерната компютърна анимация се оказват следващ етап от изграждането на фотографската реалност в киното. И следваща стъпка от постигането на „тоталното кино“, за което пише френският кинокритик по-нататък. Разглеждайки историческото и технологическо развитие на киното, Базен обобщава неговата основна насока като „отъждествяване на кинематографичеката идея за тоталното и цялостно възпроизвеждане на реалността“. Според него това, което тласка развитието на киното, е желанието да се създаде „съвършено подобие на външния (*т.е. видимия*) свят – в звука, цвета и обема“<sup>6</sup>.

С помощта на фотореалистичната компютърна анимация киното успява да накара възприемащия да повярва в откровени измислици. Нека да разгледаме например „Джурасик парк“ (реж. Стивън Спилбърг, 1993 г.), показващ съживени след милиони години динозаври в съвременния свят, или утопичния филм за подмладяващия се с годините Бенджамин Бътън във филма на Дейвид Финчър от 2008 г. И двата филма поднасят интерпретация по специфичен начин на фантазното като реалност. Визирайки спецификата на желанието за постигане на реалното, Умберто Еко пише: „За да приемем нещата, които искаме да конотираме като реални, същите тези неща трябва да изглеждат реални.“ Той употребява термина „хиперреализъм“ и смята, че вече „съвършено фалшивото“ се разпознава като „съвършено реалното“<sup>7</sup>. Самият термин „хиперреалност“ като термин в семиотиката и постмодерната философия сякаш се опитва да обозначи неспособността на съзнанието да разграничи реалното от фантазното в днешната технологическа модерност.

Не може да не се разпознае социокултурната основа на теоретичната методология на цитираните автори кинокритици. Веднага изпъква връзката с постмодернистката и структуралистка философия при интерпретацията на образа, за чието развитие и проблематизиране имат значение трудовете на Жан Бодрияр. Образът е илюзорен и истинен едновременно. По думите на философа – „симулакрумът не е това, което се отнася към истината, това е истина, отнасяща се към несъществуващото, симулакрумът е истината“<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Базен, Андре. Что такое кино? В: Онтология фотографического образа, сборник, Издательство „Искусство“, Москва, 1972, с. 50.

<sup>7</sup> Eco, Umberto. *Travels in hyper-reality*. London, Picador, 1986, p. 7.

<sup>8</sup> Baudrillard, Jean Luce. *Sumulacra and Simulations*. Stanford, 1988, 166-189: Zurbrugg,

В този смисъл самият избор на Бодрияр да цитира като фалшива реалност стилистиката на Дисни за пример на симулираната реалност показва безкрайните възможности за естетическата илюзия, пресъздавана от киното и в частност от анимацията.

Друг несъмнен автор, който има принос за теоретизацията на кинообраза в неговата онтологична обективност на постмодерната реалност, е Жил Делъоз<sup>9</sup>. Паралелните различия в актуалната и виртуалната реалност не идват само от технологическите преимущества на нови технологии, а от мисловната усвояемост на перцептивната реконструкция на образа време в пространствения континуум.

Дотук ставаше въпрос по-скоро за интерпретацията на реализма в теорията на игралното кино, макар че постановките на теоретичите се прилагат и към другите екранни форми. Един от първите изследователи, които обстойно разглеждат темата за развитието на технологиите и тяхното влияние върху съвременните визуални изкуства, е американският теоретик от руски произход Лев Манович. Неговите трудове, обхващащи интердисциплинарна тематика, са особено важни за различни насоки на науката и теорията.

Разностранните интереси и опит на автора в сферата на изобразителните изкуства, семиотиката, анимацията и компютърното програмиране рефлектират в създаването на редица теоретични трудове в областта на новите медии. За него развитието на движението се изобразения може да се разгледа като описване на един пълен кръг – киното се ражда от анимацията, отделя се като самостоятелно изразно средство, докато в наши дни отново се завръща към нея, за да стане „едно от направленията на анимацията“. „... Ръчната реконструкция на изобразенията в дигиталното кино представлява завръщане към практиките от деветнадесети век, епохата преди появата на киното, когато изобразенията са били рисувани и анимирани на ръка. От началото на двадесети век киното оставя тези ръчни техники на анимацията и се отделя като документиращо/записващо средство. Когато киното навлиза в дигиталната епоха, тези техники отново започват да стават често използвани в процеса на създаване на кинофилми. Следователно киното вече не може да бъде ясно отложено от анимацията. То вече не е индексираща медийна технология, а по-скоро поджанр на рисуването“<sup>10</sup>. Очевидно

Nicholas. (Ed.) J. Baudrillard. Art and artefact. Sage Publications ltd, 1997, p. 8, pp. 8-37.

<sup>9</sup> Делъоз, Жил. Различие и повторение. София, ИК Критика и хуманитъм, 1999.

<sup>10</sup> Manovich, Lev. What is Digital Cinema? – In: Lunenfeld, Peter. (Ed.) The Digital Dia-

е, че авторът има предвид възможностите за непрестанно модифициране на заснети по дигитален път кадри. След като информацията веднъж е приведена в цифров формат, тя е само отправна точка или просто суров материал, върху който тепърва започва творческа работа. Заместване на фонове и дорисуване, добавяне на анимация или специални ефекти – в цифров вид киноизображението е достъпно за различни манипулации, при това в почти безкрайни комбинации. Авторът смята, че киното се превръща в специфичен клон на рисуването, но не в традиционния смисъл на статичното изображение – картина. Това е нов различен вид рисуване – рисуване във времето. „Вече нямаме кино-око, имаме кино-четка“, пише Манович в текста си „Какво е дигитално кино?“.

Като част от съвременните изразни средства компютърната анимация заема специално място в изследванията на теоретика. Според него тенденцията към реализъм е подчертано водеща при компютърно генерираните изображения и тя може да се проследи в цялата история на компютърната анимация. Тази тенденция изследователят определя като „способността да се симулира какъвто и да било обект, така че неговото компютърно изображение да бъде неразлично от фотография“<sup>11</sup>. Той основава тезата си от наблюденията си върху научните разработки и изследванията, представяни на най-голямото събитие за компютърна графика в света SIGGRAPH, където се забелязва подчертаният интерес към пресъздаването на реализъм с помощта на компютърна графика.

Разглеждайки връзката между кинематографията и реалистичната естетика в компютърната графика, Манович обобщава: „Постигането на синтетичния (създаден с компютър) реализъм означава постигането на две цели: симулация на кодовете на традиционната кинематография и симулацията на перцептуалните свойства на обектите и заобикалящата среда от реалния живот“<sup>12</sup>.

Според него тенденцията във фотореализма се опитва да надскочи натурната снимка, за да отиде отвъд действителността. Той смята, че с помощта на реалистичната компютърна графика съвременното кино се стреми да покаже не нещо, което може да се види, а такова, каквото не може да се види в реалния свят – героите са реалистични във визуално отношение, но всъщност обладават

---

lectic. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000, 172-198.

<sup>11</sup> Manovich, Lev. The language of new media. Cambridge, MIT Press 2001, p. 184.

<sup>12</sup> Manovich, Lev. Assembling reality, MIT Press, 2001, 191-192.

фантастични свойства – могат да летят, да имат октопод вместо глава. „Синтетичното компютърно генерирано изображение не е посредствено възпроизведената действителност, а реалистично представяне на една различна реалност.“ Осмисляйки възможностите за бъдещото развитие на тази тенденция, той обръща специално внимание на представянето на човешкото тяло чрез компютърна 3D анимация и отбелязва, че това е „перфектно реалистична репрезентация на тялото на киборга, който предстои да се появи, в свят, сведен до геометрията, където успешната репрезентация посредством геометричен модел става основата на реалността. Синтетичният образ просто представлява бъдещето. С други думи, ако традиционната фотография винаги показва събитие от миналото, то синтетичната насочва към бъдещо събитие”<sup>13</sup>.

### **Анимация и игрално кино**

В исторически план анимационното кино винаги е проявявало интерес към взаимодействие с реалността. През 1914 г. филмът на Уиндзор Маккей „Динозавърчето Гърти“ се представя като водевилно шоу, в което авторът дресираща „на живо“ рисуван динозавърка. Клоунът Коко от едноименната поредица (1919) на Братя Флейшър изскача в реалния свят от мастилницата на аниматора. В пълнометражния „Кой натопа заека Роджър“ (реж. Робърт Земекис, Ричард Уилямс, 1988) анимационните герои взаимодействат с реалния свят на по-различно ниво. В това кинопроизведение представата за игрално и анимационно кино е преобърната и представена по необичаен начин. Неделчо Милев коментира тази интересна интерпретация на стереотипите, които обикновено носят откровената рисунка и заснетите на живо кадри, посочвайки, че тук „рисуваните персонажи са психологизирани като в игрален филм, а фотографичните – „клиширани“ като анимация”<sup>14</sup>.

За някои изследователи присъствието на живия човек в екранното изображение е предпоставка за изграждането на усещане за „реалност“ у зрителя. Независимо от това, че актьорите може да са поставени в напълно измислена сюжетна ситуация. Според Надежда Маринчевска „Човешкото тяло се оказва най-универсалното мерило, чрез което лесно се създава и поддържа илюзията за

<sup>13</sup> Manovich, Lev. The paradoxes of digital photography. – In: Wells, Liz. (Ed.) The Photography Reader, Routledge, London, 2003, p. 248.

<sup>14</sup> Милев, Неделчо. Специална теория на киното, София, архив на ИИ-БАН, 2003.

„реалност“ във филма. Фотографираните в движението си тела внасят усещане за автентичност и достоверност“<sup>15</sup>.

56 .....  
Неизменно в този случай познанието, че участват живи хора, оказва въздействие върху осмислянето на двойствеността на екранното изображение. Зрителят съзнава, че от една страна, това е истинският жив човек, а от друга – неговата екранна роля. Това по никакъв начин не пречи на съпреживяването и удоволствието от събитията, разигравщи се пред очите. В този смисъл използването на грим и специални костюми в киното е един от наследените от театъра методи за изграждането на правдоподобна роля. Според авторката „В някои случаи той може до неузнаваемост да промени облика на актьора и да го представи *почти толкова „ръкотворен“, колкото е един анимационен персонаж*“<sup>16</sup> (подч. мое, С. И.).

### Теорията за Странната долина

Фотореалистичната тенденция в компютърната анимация среща както широка подкрепа и интерес, така и силно изразени негативни отзиви. Едни от тях се основават на липсата на артистичност в нея, а други на сложното психологическо въздействие, което тя предизвиква върху зрителите. Споровете не само, че не стихват, но и се разгарят още повече с наличието на все по-мощното използване на компютърно изградени персонажи и обекти освен в анимацията, и в игралното кино. Проблемът се корени в доста популярната в киносредите напоследък теория за „странната долина“ на д-р Масахиро Мори<sup>17</sup>. Теорията, която той публикува през 1970 г., е разработена въз основа на наблюденията му върху реакцията на хората спрямо дизайна на роботите, които той разработва. С помощта на графика Мори показва как хората са предразположени да симпатизират повече на робот, който наподобява човек, отколкото такъв, който изглежда като механизъм. Но се появява момент на силно негативно отношение – нашата симпатия стремително намалява, и дори напълно изчезва, ако роботът започне да наподобява прекалено натуралистично човек. Малките разлики в поведението

<sup>15</sup> Маринчевска, Надежда. Човешкото тяло като мярка за „реалност“ в киното. – Годишник на департамента по масови комуникации, Издание на НБУ, 1999, с. 38-43.

<sup>16</sup> Пак там.

<sup>17</sup> Според превода на термина от монографията на доц. Цветомира Николова „Хипотезата за „странната долина“ и мястото ѝ в „географската и историческата карта“ на анимацията“, под печат в изд. Панорама+).

и визията на робота предизвикват чувство на странен дискомфорт, усещане за зловещо присъствие и дори ужас. За да се избегне този проблем, авторът препоръчва да се избягва дизайнът на роботи, наподобяващи прекалено реалистично човешко същество. Според теорията и представената графика негативната емоционална рекация показва много по-големи отклонения при движение<sup>18</sup>.

Подробното разглеждане на теорията и найните аспекти изисква по-задълбочен анализ и отделно изследване. Все пак тя посочва причината за подобни впечатления и представлява интерес при анализа на анимационни произведения, където изображение и движение се преплитат. Без да се спирам подробно на авторите, разглеждали проблема, ще посоча някои според мен по-важни текстове.

Доктор Мори не е първият изследовател, който наблюдава подобна реакция у хората. Това наблюдение също има своята предистория. Тя се основава на идеята за привидно живата кукла, за която пише Ернст Йенч. Този автор смята, че куклата може да има плашещо въздействие, тъй като провокира съмнение дали обектът е жив или безжизнен<sup>19</sup>.

В своето есе „Ужасяващото“ Зигмунд Фройд дискутира темата на Йенч: „Според този автор особено благоприятно условие за създаването на ужасяващи чувства е моментът, когато се събуди интелектуална несигурност, дали нещо е живо или безжизнено и когато приликата между безжизненото и живото е твърде очебийна.“ Същевременно той посочва двойствеността на това възприятие. За детето куклата не е плашеща, а желан приятел в игрите: „... детето изобщо не прави голяма разлика между живото и безжизненото и с особено удоволствие се отнася към куклата си като към живо същество... детето не се страхува от оживяването на куклите си, може би дори го желае. ...”<sup>20</sup> Фройд говори за „непонятен ужас“, за безсмъртния двойник на плътта, от който се ужасяваме, защото осъзнаваме, той ще остане вечно млад, че ще ни надживее. „Все пак изглежда, че си струва специално да се подчертае, колко често и лесно се стига до *въздействие на ужас*,

<sup>18</sup> Mori, Masahiro, “Bukimi no tani” (The Uncanny Valley), *Energy*, vol. 7, no. 4, 1970, pp. 33–35 (Translated by MacDorfman K.F. and Minato T. 2005).

<sup>19</sup> Sellars, Roy, On the Psychology of the Uncanny, [http://art3idea.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf), проверено на 29.11.2010.

<sup>20</sup> Фройд, Зигмунд, *Ужасяващото* (1919), Естетика, изкуство, литература, Университетско издателство, „Св. Климент Охридски“, София, 1991, с. 501–529.

когато е заличена границата между фантазия и действителност, когато пред нас застане като реалност нещо, което досега сме смятали за фантастично, когато символ поеме цялата действителност и значение на символизирания обект ...<sup>21</sup> (подч. мое, С. И.).

### Странната долина и обменната анимация

Като че ли тази двойственост е особено характерна за анимационното кино, тъй като чрез анимация се вдъхва „живот“ на неживи обекти и изображения<sup>22</sup>. Ето какво пише Робин Фарел по този въпрос: „Анимираните обекти могат да изглеждат ужасяващо. Куклата, която оживява, приятелски настроеният робот и кучето, което става другар в приключенията, не са плашещи, а желани; възвръщане към детска мечта, би казал Фройд. Но лекото обръщане на главата на куклата, едва забележимото потрепване на клепачите на каменна статуя, животното, чието изражение за момент е почти човешко, това може да бъде ужасяващо. Ужасяващото трябва да бъде мимолетно, периферно, заплашително. То е моментно усещане повече отколкото определен тип обекти; ефект от процеса на възприемане повече отколкото от възприето изображение“<sup>23</sup>. Разбира се, тези наблюдения съвсем не се отнасят за всяка анимация, но според някои изследователи „куклената анимация е склонна да провокира това усещане в по-голяма степен от рисуваната или по-голямата част от дигиталната 3D анимация. Причината за това е, че обектите, използвани в стопкадровата анимация - като пластилин, дървен, латексов или (пиксилиран) човек – вече имат статус на обекти от „реалния“ живот още преди да бъдат анимираны“<sup>24</sup>.

В контекста на връзката между цитираната теория и кукленото анимационно кино американската изследователка Морийн Фърнис намира най-силно изявено подобно въздействие в творчеството на Братя Куей и Ян Шванкмайер. Провокирането на чувства на безпокойство и непонятен страх у зрителите сякаш представлява интерес

<sup>21</sup> Пак там, с. 521.

<sup>22</sup> Част от есетата в сборника „Илюзия за живот: есета върху анимацията“, редактиран от Алън Холоденко, дискутират тази специфика на анимацията. Cholodenko, Alan. (Ed.) Illusion of life, essays on animation, Power publications, Sidney, 2007.

<sup>23</sup> Ferrell, Robyn. Life threatening life: Angela Carter and the uncanny. – In: Illusion of life, essays on animation, Power publications, Sidney, 2007, с. 132.

<sup>24</sup> Furniss, Maureen. Art in motion: animation aesthetics. John Libbey Publishing, UK, 2007, с. 165-169.



от страна на тези автори. Може да се каже, че в някаква степен това усещане се е превърнало в техни специфичен почерк.

Например филмът на Братя Куей „Улицата на крокодилите” от 1986 г. е изграден чрез поредица от кадри, изпълнени с реални, механично движещи се предмети, като кукли и отвертки. Липсата на повествование или друг ключ към осмислянето на филма според изследователката „само подсилва чувството за безпокойство, което човек изпитва, докато гледа зловещите фигури“. Ефектът от това възприятие се усилва още повече с разпознаваемите от реалността предмети, които *„потвърждават нашите най-тъмни страхове, че там, дълбоко в сенките, неодушевени предмети всъщност са живи“* (подч. мое, С. И.). И все пак Фърнис коментира, че едновременно с усещането за страх или ужас, което предизвиква гледането на филма, може да се появи и чувство на удоволствие<sup>25</sup>.

В творчеството на чешкия сюрреалист Ян Шванкмайер използването на реално съществуващи обекти, одушевени с помощта на анимация, проличава друг тип естетическо търсене. Интересът на художника се фокусира върху опитите да провокира зрителя да преосмисли едновременно значението на обикновените предмети от обкръжаващата среда, както и реакцията си спрямо тях. По-нататък авторката разглежда комбинирането на жив актьор и разпознаваеми обекти от реалността във филма „Алиса“ (1988) и посочва: „Трудно е да се каже какво точно прави изображенията от филма да изглеждат някак странно смущаващи, но е ясно, че връзката между „реалния свят“ и анимираните образи е склонна да провокира този ефект. Шванкмайер подсилва нашата идентификация с персонажа на Алиса, като обрисова различни действия, пораждащи определен дискомфорт у зрителя“<sup>26</sup>. При това предизвиква по-силен ефект от триизмерните компютърни изображения, защото обектите от реалния живот са ясно разпознаваеми.

### Ротоскопия

Комбинирането на действителност и анимация също така засяга и методите за създаване на движение. Желанието да се използват движения от действителността стимулира Братя Флейшър да изобретят метод за копиране от реално заснети кадри, известен като

<sup>25</sup> Пак там, с. 166.

<sup>26</sup> Пак там, с. 167–169.

„ротоскопия“ (1917). С помощта на този метод Клоунът Коко се пързала виртуозно, а Бети Буп танцува хавайски танц като истинска туземка в „Бамбуковият остров“ (1932). По-голяма част от авторите, търсещи определени естетически характеристики в анимационното движение отричат използването на подобен трик. Действието не произлиза от интерпретацията на аниматора, а се гради върху обикновено копиране.

Ето например какво казва известният руски режисьор и художник Иван Иванов – Вано относно използването на ротоскопия: „За мултипликацията няма нищо недостъпно. Това е изкуство на почти неограничените (вероятно авторът има предвид уменията на художника и аниматора. Ограниченията идват от нашите умения да изобразим с молива или да визуализираме в 3D например това, което виждаме във въображението си – б. м., С. И.) възможности, където действителността се преплита тясно с фантазията и измислицата, а всичко необикновено и струващо се неестествено изглежда реално и напълно убедително. В това е природата и основните особености на изкуството на рисувания филм. Някои мислят, че неговите достойнства се определят от качеството, с което се копират събитията, явленията и положенията, съществуващи в реалния живот. Колкото по-точно, „както в живота“, ще се движи, ще „играе“ в мултипликацията рисуваният персонаж, толкова уж е по-добре. Поради това персонажът се рисува така, както е в живота, без подбор на характерните, типичните явления. А ако се срещат в някой персонаж характерни, типични черти, то и тук авторите не отиват по-далеч от образа, който виждаме в „натурната“ художествена кинематография. При създаването на рисувания персонаж се подбира подходящ актьор, който съответно се гримира и заснема върху лентата съгласно сценария. След това играта на актьора напълно се копира, като се пренася от лентата върху хартия, т.е. превежда се в рисунки. *При такъв процес черно-бялото фотографическо изображение на играта на актьора се заменя от линейна, плоско оцветена рисунка, т.е. изобразителната форма, присъща на един вид изкуство, се подменя механически от форма, присъща на друг вид изкуство. Този метод из основи премахва всички прекрасни възможности в своеобразната игра на рисувания персонаж с присъщата му художествена трансформация и хиперболизация. Поради това мултипликацията става суха и скучна. Никакъв актьор не може*

да играе така, както рисуваният персонаж в ръцете на художника мултипликатор (подч. мое, С. И.).

Трябва да признаем, че за известно време забравихме специфичната условност на нашето изкуство и твърде примитивно, шаблонно разбрахме понятието „реализъм“. Истинският реализъм (в смисъл на достоверност вероятно – б. м., С. И.) в мултипликацията се заключава не в копирането на действителността, не в подражанието на реалните движения на хората, а в изиявяването чрез средствата на оживялата рисунка на главните, типичните явления на живота.

Мултипликацията е преди всичко изкуство на движението, но не на движението изобщо, а на изразителното, характерното, изкуство на особената „емоционална игра“ на рисувания персонаж, която се улавя от художника в съществуващата действителност, в процеса на нейното изучаване, осъзнава се и художествено се трансформира от него<sup>27</sup>.

Както посочих, реалистичната тенденция (или по-точно натуроподобителната и не даваща илюзорната истинност, макар и реалистичните движения), която заема специално място в творчеството на Дисни, е предмет на дългогодишни дискусии в анимационното кино. Най-голямото противоречие в анимационните филми на студията произлиза точно от опитите да се комбинират натурно копирани герои и откровено измислени. За да постигнат емоционално съпреживяване, в студията се опитват да пресъздават колкото се може по-автентично човешката емоционалност и по този начин да постигнат желаното въздействие върху публиката. Изследванията на аниматорите върху това как зрителят възприема рисувания движещ се образ показва, че копирането на движение от действителността прави рисуваните герои да изглеждат „вдървени“ и „неживи“<sup>28</sup>. Наблюдавайки реакцията на зрителите, аниматорите анализират стратегии за преодоляване на проблема, за да направят анимацията по-близка до възприятията на човека. Постепенно те оформят т. нар. основни принципи на анимацията. Най-важните от тях – „сплескване и разтягане“, както и „преувеличение“, се считат за едни от най-важните за анимационното изкуство. „Снежанка и седемте джуджета“ (реж. Дейвид Хенд, 1937) разчита на смесица от

<sup>27</sup> Иван Иванов – Вано за мултипликацията. В: Мисли за киноизкуството, Антология, Том 1, Наука и Изкуство, София, 1973, с. 349–352.

<sup>28</sup> Thomas Frank and Johnston Olie, Disney animation – The illusion of life. Abbeville Press, New York, 1981.

ротоскопия за натурните герои и силно преувеличени човешки емоции за анимацията на карикатурните персонажи. Според авторите на цитираната книга „Илюзия за живот: Анимацията на Дисни“, и двамата от най-изявените аниматори в студията, това е първият анимационен филм успял да разплаче публиката<sup>29</sup>.

62

Намирам, че натурното решение на главните герои, характерно за филмите, произвеждани в студията „Дисни“, би могло да се обясни като своеобразен опит да се осъществи по-лесно идентификацията на зрителя и той по-естествено да „премине“ във фантазията на движещите се рисунки. Въпреки че изображението е откровена рисунка, присъствието на живия човек, в конкретния случай проличаващо от натурното движение, помага за осъществяването на контакта със зрителя.

### **Ротоскопията и нейното приложение в авторското кино**

Ротоскопската техника намира свои привърженици и сред аниматори, търсещи собствен поглед. Филмът на Аманда Форбис и Уенди Тилби „Когато се пукне зората“ (1999) от Канада показва различен поглед върху епизод от ежедневието. Изображенията са обработени със сух пастел, но реално заснетите кадри проличават в почти всеки кадър. На моменти „реалността“ прозира под пастела, може би нарочно – в кацащия гълъб, в металната кофа или в декорите, преминаващи покрай бързащата жена. Визуалната интерпретация на художниците оставя разпознаваеми някои реални обекти, докато натурните движения и визията на актьорите са трансформирани по артистичен начин в стилизирани зооморфни персонажи. Звучите, долитащи от улицата и възклицанията на героите подсилват усещането за действителни събития.

През 2001 г. Ричард Линклейтър представя своя филм „Живот наяве и насън“. Реакцията от гледна точка на анимационните качества е подчертано противоречива. Филмът определено е труден за гледане. Базираща се върху текст на Филип К. Дик, темата на произведението ни въвлеча в съновидението на главния герой. Пътуването в съня е представено чрез низ от срещи и философски разговори за смисъла на живота, общуването, любовта, с различни хора, обитаващи този странен, нереален свят. Образите се появяват и изчезват сякаш само за да дискутират темите, вълнуващи героя.

---

<sup>29</sup> Пак там, с. 47–69.

Светът наоколо е в постоянно движение, контурите „плуват“ на екрана, картините се размиват и на моменти е почти невъзможно зрителят да задържи поглед върху тях. Гледането на този филм изисква концентрация на вниманието, напомняща разфокусирането на погледа, характерно за сънищата. Известно е, че специфичният подход при използването на ротоскопска техника за постигането на този ефект е търсен преднамерено. За реализацията на този филм е използвана т.нар. интерполирана ротоскопия. Интерполираната ротоскопия всъщност е метод, при който основните движения на актьора се копират в компютър, с тази разлика, че междинните фази на движението се извършват от софтуера. В идеята на автора да използва този способ прозира желанието да се внуши усещане за сънуване. Стилизацията на пероснажите и средата, „неточното“ копиране на реалността и движенията, не прикрива тяхната натурна природа, а създава усещане за умело използвано средство, което да подчертае сюрреалистичното преживяване по време на „съня“. Със средствата на анимацията авторът успява да ни въвлече в една друга, трансформирана „реалност“, едно странно съновидение, което въздейства на зрителя по особен, уникален начин.

Може би визуално най-интересен от последните години е филмът „Малбан“ на Елоди Бuedeк от 2008 г. Търсенията на младата авторка ни пренасят в живописен свят от анимационни картини, напомнящи тематиката и стилистиката на френския художник Балтюз. Натурните фигури тук отново са ротоскопирани, без това да предизвиква естетически дисбаланс между визуалната и динамичната концепция на режисьорката.

### **Темата за движението. Модерната ротоскопия**

Пресъздаването на реалистично правдоподобни персонажи чрез компютърна анимация, освен основно върху изграждането на чисто визуалния образ, се гради и върху използването на способности за улавяне на натурно движение (*motion capture*). Тази технология всъщност е съвременен наследник на ротоскопската техника, с тази специфична разлика, че вече информацията, постъпваща от живите обекти, е триизмерна и се обработва във виртуалната среда на компютъра. Този метод в някакъв смисъл революционализира компютърната анимация, като предоставя лесен и удобен начин за раздвижване на дигиталните човешки изображения, така че да ги

направи почти реалистично достоверни. Според повечето теоретици обаче методът наследява упреците към ротоскопията като измама и неартистизъм. В този аспект Надежда Маринчевска отбелязва, че всъщност „...изграждането на движението чрез използването на техниките мокап (съкращение на motion capture) до известна степен подлъгва надеждите на зрителите. Те в крайна сметка очакват от анимационния герой нещо повече от обикновените физически възможности на човешкото тяло“<sup>30</sup>.

### **Изкуствен интелект и симулация на поведение**

С появата на компютърната анимация в анимационния свят навлизат практики от други дисциплини. Това води до качествено ново постигане да анимационното движение. Започва да се използва изкуствен интелект, за да се да се програмират поведението на персонажите. Процесът се нарича „поведенческа анимация“ или „симулация на поведение“ и се основава на прости команди като: „върви в тази посока“, „движи се в група“, „избягвай препятствия“ или „преследвай нещо“<sup>31</sup>. Първоначално тяхното приложение в киното можем да видим в симулациите на животинско поведение при ятата прилепи в „Батман се завръща“ (реж. Тим Бъртън, 1992) или стадата на антилопите гну в „Цар Лъв“ (реж. Роджър Алерс, Роб Минкоф, 1994). Бързото развитие на технологиите и увеличаването на обема и мощността на изчислителната техника постепенно започват да оказват влияние и върху възможностите да се използва програмиране и при поведението на натурни човешки фигури. Най-популярни примери за това са тълпите от падащи хора от сцените с потъването на кораба „Титаник“ (реж. Джеймс Камерън, 2001) или симулирането на батални сцени в трилогията „Властелинът на пръстените: Задругата на пръстена“ (реж. Питър Джаксън, 2001). За изграждането на някои от началните сцени в този филм са използвани повече от 70 000 виртуални „агенти“. Всъщност терминът „агент“ или „актьор“ (в смисъл на действащо лице/участник) се използва за обозначаването на виртуалните обекти, използвани за симулационния процес. В трилогията „Властелинът на пръстените“ симулациите се изграждат чрез специална система, наречена МАСИБ,

<sup>30</sup> Маринчевска, Н. Симулираният „реализъм“ на компютърната анимация. В: Манов, Б. (ред.) Дигиталният екран. Изд. Валентин Траянов, С., 2004, с. 60.

<sup>31</sup> Reynolds, C. W. *Flocks, Herds, and Schools: A Distributed Behavioral Model*, in Computer Graphics, 1987, 21(4) (SIGGRAPH '87 Conference Proceedings), p. 25-34.

чиято абривиатура произлиза от названието Система за симулация на многобройни агенти във виртуална среда (*MASSIVE – Multiple Agent Simulation System In Virtual Environment*). Специфичното тук е, че виртуалната среда на компютъра позволява да се комбинират натурно уловени движения на живи актьори или каскадьори и изкуствен интелект. Записаните от натура движения се обработват и впоследствие се прилагат върху „агентите“ с изкуствен интелект, чиито поведения и отношения във виртуалната среда се регулират от системата<sup>32</sup>. Трябва да се отбележи, че симулацията на битките е много подобна на изкуствения интелект и методите за приложение му, използван в компютърните игри. Така например съществуващите раси в кинопроизведението (елфи, хора и орки) също използват свой набор от характерни особености на поведението, отличаващи ги от другите. Такива са уловените от натура движения, които се използват за създаването на походките на персонажите, бойните им техники, методите за атака или отбрана. Изкуственият интелект определя степента на агресивност на виртуалния обект (издаване на бойни звуци, извършване на заплашителни движения с оръжие и т.н.), лоялността към военачалника (дезертьорство по средата на военните действия) и др., като избира най-подходящите от уловените движения, които да приложи сперед зададените от програмиста цели (атакувай най-близкия враг) и конкретната ситуация на бойното поле (врагът е далече). Всички тези елементи и взаимоотношения съставляват важна част от изграждането на симулацията и са конкретен пример за интеграция в киното на методи, използвани в различна сфера, тази на компютърните игри. Същата система създава симулациите на поведението на хората по улиците на Ню Йорк във филма „Кинг Конг“ (реж. Питър Джексън, 2005). Към вече наличните поведения на виртуалните „агенти“ просто са добавени нови и те са „научени“ да шофират.

Една сериозна част от изследванията в компютърната анимация са насочени към създаването на симулация на „виртуален човек“. Пионер в тази област е проф. Надя Магненат-Талман. Изследователката работи в различни области, сред които биология, психология, компютърни науки и математика, а през 1977 г. защитава докторска степен по квантова физика в Университета в Женева. През 1987 г.,

<sup>32</sup> Macavinta, Courtney, Digital Actors in Rings Can Think? – *Wired Magazine*, 13 December, 2002.

заедно със съпруга си Даниел Талман, тя публикува разработка върху софтуер за виртуални актьори (Human Factory), включваща и кратка анимация с компютърни персонажи<sup>33</sup>. Усилията по създаването на такъв персонаж са демонстрирани нагледно в кратък филм със заглавие „Рандеву в Монреал“ (реж. Надя Магненат-Талман, Даниел Талман). В него за първи път са показани компютърни модели на известните артисти Мерилин Монро и Хъмфри Богарт на среща в кафене. Проектът предизвиква широк отзвук и интерес както сред публиката, така и сред киносредите. Това слага началото на именитата лаборатория „Миралаб“ в Швейцария, чиято основна цел са разработките, свързани със създаването или симулирането на виртуален човек. Работата на авторката по синтетичните актьори, и най-вече кратките демонстративни филми с Мерилин Монро, са част от мащабна експозиция на Музея за модерно изкуство в Ню Йорк през 1988 г. През 2009 г., 30-годишният ѝ труд и приносът ѝ в тази област са удостоени със званието Доктор хонорис кауза по компютърни науки от Университета в Хановер.

Постигането на съвършена компютърна симулация на човек може да звучи утопично и да е една далечна, може би непостижима цел, но една част от развлекателната индустрия упорито преследва тази фикс идея. Потвърждение за това можем да открием в редица заглавия от големия екран като „Симон“ (реж. Андрю Никол, 2002) – името на главната героиня във филма, актрисата Симон, произлиза от съкращението на програмата, с която е създадена – симулация номер едно (simulation one, „Полярен експрес“ (реж. Робърт Земекис, 2004) или „Аватар“ (реж. Джеймс Камерън, 2008). И триизмерната компютърна анимация е възможното средство за постигането ѝ.

### **Връзка на Странната долина и анимационното движение**

Много интересен анализ на връзката между теорията за странната долина като визуален феномен и анимационното движение прави американската изследователка Карол Макгиливрей. Според авторката: „...Всъщност теорията за тази долина не е нито доказана, нито отречена, но определено си струва да се има предвид при

<sup>33</sup> Magnenat-Thalmann, Nadia and Daniel Thalmann, The Direction of Synthetic Actors in the Film Rendez-Vous a Montreal. Ferrell, Robyn. Life threatening life: Angela Carter and the uncanny. Illusion of life, essays on animation, Power publications, Sidney, 2007. – *IEEE Computer Graphics and Applications*, vol. 7, no. 12, pp. 9-19, Dec. 1987.



разглеждането на това как възприемаме анимирани изображения – особено като се наблегне на това, че почти всяко развитие на компютърната 3D графика изглежда се ръководи от желанието да се създават толкова приличащи на човек персонажи, че в един момент те да могат да заменят актьорите от плът и кръв. Разбира се, компютърна графика вече е използвана за подмяна на живи актьори в някои филми, (във филмовите серии за Карибските пирати и Хари Потър, да споменем само някои), но „свещеният граал” (на компютърната 3D графика), както смело се заявява с появата на филми като „Реална фантазия”, „Полярен експрес” или „Коледна песен”, е да се премахне въобще присъствието на живия актьор<sup>34</sup>.

Използването на натуралистични образи изисква и тяхното движение да бъде такова. Това се постига чрез използване на технология за улавяне на натурно движение (motion capture). Тази технология, също както и натуралистичните образи, предизвиква много крайни реакции, отново свързани с липсата на артистизъм. Въпреки всичко точното копиране на натурни движения не е достатъчно да се постигне цялостното внушение. Може би за необремененото око на обикновения зрител тези несъответствия често са дори незабележими. Или по-скоро необясними. Зрителят съзнава, че визуалният образ е лъжовен, но едновременно с това е и толкова реалистичен, и въпреки това нещо не достига. Липсва емоционалното присъствие и излъчване на живия актьор. Героите изглеждат сковани и лишени от душа. И ето че достигахме до друг проблем, който според мен можем да открием още в зората на класическата анимация. (Ето тук според мен отново се стига до проблем, с който се е сблъскала и класическата анимация в своите ранни години.) А именно точното копиране на движенията от действителността. Авторката употребява термина *Life quality* (качество, целящо симулация на реалността на живия образ в естествената среда), за да опише най-точно комбинацията от натурно уловени движения и тяхното преувеличаване с анимация на ръка и с помощта на познатите принципи на анимацията.

Посочените примери (Смийгъл, Дейви Джоунс, Кинг Конг) възплащават успешното съчетание на методите на класическата анимация с възможностите на компютърната. Според мен те успяват

<sup>34</sup> MacGillivray, Carol. How Psychophysical Perception of Motion and Image relates to Animation Practice – In: 4th International Conference Computer Graphics, Imaging and Visualization '07 Bangkok, Thailand (August 2007) (Published by IEEE Computer Society).

да прескочат заветната „долина“ на д-р Мори. Тези персонажи едновременно наподобяват хора и едновременно притежават емоционално присъствие.

68 Развитие на технологията в „Аватар“ има претенции, че е намерила липсващото „е“ (от емоция) в доскорошните методи за улавяне на натурно движение. Иновативното е използването на камера, позиционирана пред лицето на актьора. Въпреки всичко така желаното емоционално въздействие може да впечатли онази част от аудиторията, отраснала с компютърните игри, но не и обикновения зритель. Като се има предвид фантазната визия на персонажите, смятам, че тук би била по-подходяща намесата на аниматори, които да „подсилят“ скованата иначе мимика на виртуалните герои. Подобен метод обаче ще е напълно неприложим, ако говорим за натурен образ на човек. Всяка допълнителна намеса и преувеличение на натурата ще накарат образа да изглежда гротескно и неестествено и веднага би отпратила така анимирания персонаж направо в долината на Мори.

В подкрепа на това твърдение може да приложим думите на руския режисьор и теоретик на киното Лев Кулешов, който обръща специално внимание върху работата с мимиката на лицето: *„Кинематографът не търпи подчертана, груба работа на лицето. Театралната техника е неизползваема на екрана. Тук и най-незабележимите движения на лицето излизат много груби – зрителят няма да повярва на тази игра. Лицето се тренира с цяла поредица упражнения, като се взема под внимание метрическото и ритмическото време на работа“*<sup>35</sup> (подч. мое, С. И.).

Смятам, че на този етап анимираните на ръка герои са по-емоционално ангажиращи за зрителя, отколкото опитите за огледално копиране на жив актьор. Технологията не е напреднала дотолкова, че да улови емоциите и да ги приложи върху дигитално копие. Лицата на актьорите са разпознаваеми дори и с дигиталната маска, но зрителят е в плен на усещането, че персонажът сякаш не го гледа директно в очите и зад него се прикрива нещо друго.

Подходящ пример за силното емоционалното присъствие на човека, което често липсва в компютърните образи, е един артистичен и много въздействащ куклен филм. Интересното тук е иновативното приложение на новите технологии в анимационното

---

<sup>35</sup> Кулешов, Лев. За киното. В: Мисли за киноизкуството, Антология, Том 1, Наука и изкуство, София, 1973, с. 55.

кино. Във филма „Мадам Тютли-Пютли“ (реж. Крис Лавис, Мациек Шчжербовски, 2007) се вижда много интересна вариация на технологията за улавяне на натурно движение, но в една коренно различна посока – емоционалните преживявания на героите. Авторите наричат своето откритие „улавяне на движението на очите на актьора“ (*eye-capture*). Изражението на очите от реално заснетите кадри с играта на актьорите са напаснати квадрат по квадрат върху лицата на куклите. Впечатлението от филма е изключително въздействащо, по-силно от който и да било друг анимационен филм преди него. Куклите сякаш наистина са оживели, те гледат с истински човешки очи. Техниката, демонстрирана в кинолентата, е уникална и с още едно доказателство, колко важно и нужно за зрителя е човешкото присъствие, дори ако то е изразено само чрез очите.

### **Нефотореалистично рендериране**

Макар и да поражда редица спорове относно естетическите възприятия, постигането на реализъм намира широко приложение освен в киното и в други сфери като компютърните видеоигри, телевизията, архитектурните визуализации, възстановките на праисторически събития, за нуждите на медицината, а отскоро и при криминалните разследвания в САЩ, където с помощта на фотоси се изгражда 3D модел на местопрестъплението, така че триизмерният образ да пресъздаде действителната обстановка и по този начин да подпомогне огледите при разследването.

Като че ли на по-заден план остават потребностите на художниците и аниматорите. Според някои изследователи това се дължи именно на финансовия елемент. Както споменах в началото, на най-голямата световна конференция за компютърна графика SIGGRAPH се представят най-новите разработки във фотореалистичните визуализации и симулации, касаещи най-разнообразни сфери. Ежегодните срещи се организират от 1974 г. и се посещават от десетки хиляди компютърни специалисти от цял свят. Широкото приложение на реалистичните постижения определят интереса и финансирането на разработките в тази сфера. Затова на една далеч по-малка част от потребителите, търсещи възможности за артистично използване на компютърна графика, дълго време не се отделяше внимание. За промяна в тази насока допринасят призивите

най-вече на хора с образование и опит както в изящните изкуства, така и в компютърното програмиране. Техните разработки и съвети към компютърните специалисти скъсяват дистанцията между подходите в написването на софтуерни приложения за художници и артистичните практики. Един от тези изследователи е Барбара Мейър, която обръща специално внимание на проблемите, свързани с авторското анимационно кино. Авторката посочва, че често софтуерните инструменти за художествено творчество не са съобразени с методите за работа на артистите. И често са толкова сложни за всеки друг, освен за хората, които са ги разработили, че обикновено трябва да разучаваш изцяло нови методи за работа, в която вече си достатъчно добър. По този начин софтуерът, вместо да е удобно помощно средство, се явява ограничение. Затова тя смята, че е нужно да се разработват не толкова скъпи софтуерни приложения за потребители, които да могат да ги използват в домашни условия; да бъдат ориентирани към индивидуалното творчество на художници или аниматори, а не толкова към потребностите на големите компании. Това ще позволи създаването на „творби, притежаващи естетическите качества на илюстрирана книга или фестивални анимационни филми направо в домашното студио. Компютърът трябва да им помага в трудностите и сложността на тяхната работа, без да влияе забележимо върху техния стил и предпочитани методи на мишлене и работа. В миналото художниците може и да са били отблъсквани от визията на компютърната графика, но аз смятам, че те ще са заинтересувани от методите за нефотореалистично рендериране (non-photorealistic rendering), ако те са представени по начин, който може да бъде интегриран в съществуващия им процес на работа“<sup>36</sup>.

Изследванията в областта до този момент се отнасят към специфични задачи, разработвани сред малък кръг специалисти. По тази причина първият симпозиум, посветен на нефотореалистичното рендериране и анимация (*Non-Photorealistic Rendering and Animation (NPAR)* <http://www.npar.org/>) се състои през 2000 г. Далече по-късно в сравнение с конференциите, посветени на фотореализма. Първоначално събитията се организират само на четни години и заедно с най-големия фестивал за анимационно кино в Анси, Франция. От 2007 г. симпозиумът се провежда ежегодно.

<sup>36</sup> Meier, Barbara J. Computers for Artists Who Work Alone – ACM SIGGRAPH Computer Graphics, Volume 33 Issue 1, February 1999, ACM, New York, NY, USA.

Какво представлява нефотореалистичното рендериране? Името подсказва, че този термин е специална част от компютърната графика, обхващаща широк спектър от методи за визуализиране на традиционни артистични техники, включително пресъздаването на визията на класическата рисуванa анимация и различните стилове в изкуството. Може да се каже, че всъщност всяко рендериране, различно от фото-реализма е такова.

71

Може би най-запомнящият се пример за такова рендериране можем да видим във филма на режисьора Винсент Уорд „В какво се превръщат мечтите“ от 1998 г. След катастрофа главният герой попада в „отвъдния свят“ или по-точно в мястото, където си е представял, че ще попадне след смъртта си. Това е една живописна картина на неговата съпруга.

Първите опити разбираемо са свързани с рисуваната анимация. Те целят да спестят труд, като направят триизмерните обекти да изглеждат двуизмерни и по този начин да интегрират успешно изображенията в цялостната картина. Този метод обикновено носи названието „инк-енд-пейнт“, „картуун“ или „сел“ шейдинг (*ink and paint, cartoon, cell shading* – шейдърът е набор от специфични настройки на програма за рендериране, позволяващи обектите да се визуализират по определен начин). Това е симулационен процес, който поради връзката си с класическата анимация и неговата успешна интеграция може да се наблюдава във филми като „Железният гигант“ (реж. Брад Бърд) от 1999 г. или „Пътят към Елдорадо“ (реж. Бибо Бергерон, Уил Фин, Дон Пол, Дейвид Силвърман).

Обикновено такива симулации на определена визия, както посочих, се разработват отделно от триизмерния софтуер и се купуват отделно от него. В програмите от по-ново поколение някои шейдъри като споменатите, симулиращи плоския цвят и оконтуряването на 2D анимационно изображение, са включени в основния пакет на програмата и не се купуват отделно.

Първият късометражен 3D филм, изпълнен в техниката на акварела, се казва „На риба“ (реж. Дейвид Гейни) и също е от 1999 г. За този филм „Пасифик Дата Имиджес“ разработват специален симулационен процес, който позволява виртуалните обекти да бъдат рендерирани така, сякаш са били нарисувани с акварел.

Особено интересно е разработването на специални шейдъри за визуализиране на 3D сцени и анимации в традиционна китайска

акварелна техника. Може би точно поради факта, че те са от типа „мокро в мокро“. Тук естествените разливания и смесвания на боята трябва да се съчетаят с прозрачността и липсата на контур. Трябва да се признае, че постигнатите резултати в „Ода за лятото“ на Рон Хюи наистина са впечатляващи.

72

Трябва още да се изтъкне, че в компютърната графика визуализирането или рендерирането е процес, чрез който виртуалната сцена и обектите в нея се преобразуват в двуизмерно изображение.

Съществуват няколко основни метода за постигане на такива визуализации. Някои от най-обикновените се основават на извличането на информация от силуета или контурите на виртуалните обекти. Посоката на застриховането се обозначава с пътечки (или текстури), а гъстотата, наситеността, и дебелината на шриха се контролира от осветеността. За живописните техники се използват частици, които да симулират мазките на четката. Всеки артистичен стил има набор от специфични настройки, съобразени с характера на изобразителния стил.

Проблемите на рендерирането обаче доста често се оказват точно някои от предимствата на триизмерното виртуално пространство. Като се започне от триизмерните обекти, материалите, текстурите, осветлението, виртуалната камера и се стигне до фокусното разстояние. Практически всяка триизмерна сцена съдържа някои или всички тези характеристики. Така например застриховането на повърхности, наподобяващи молив или туш, на триизмерните обекти може да представлява специфична трудност, тъй като в зависимост от положението на камерата ракурсните изменения на повърхностите правят шриха да изглежда размазан и нечетлив. Съответно цялостното внушение от изображението създава усещане за неестественост. При акварелните визуализации приближаването на камерата може да предизвика нехарактерно изкривяване на обектите, размазване и удебеляване на контура и на грапавината на хартията. В маслените 3D картини се забелязва механичното и някак подредено структуриране на изображението. То изглежда така сякаш е нарисувано с четка, но трудно може да подлъже окото, че е плод на художествено осмисляне.

По някакъв начин тайнството на технологията за създаването на анимационните кинофилми винаги е оказвала влияние и върху тяхната висока оценка в художествено отношение. Много от произ-

веденията в авторската анимация носят характерен почерк, специфична визия и не на последно място уникална технология. Творенията, създадени с ръцете и уменията на художниците, със специално разработена технология, изграждат различния и запомнящ се визуален образ. За пример може да се посочат филмите на Жак Дроа, изпълненени с техниката на игления екран, филмът „Кафка“ на Пьотр Думала, изработен чрез изстъргване на заштриховани гипсови плочи, или изрезките и мултиплановата камера на „Ежко в мъглата“ от Юрий Норщейн.

73

Шареният свят на анимацията обаче не се бои от ограниченията и успява да намери собствена пътека из плеядата от възможности, които предоставят съвременните технологии. Смятам, че това умение също е част от творческия процес. Като че ли през последните години се усеща умората на зрителя, а и на авторите от прекалено реалистичните изображения. Освен стилизирането на образите по типично анимационен начин напоследък авторската 3D анимация отделя специално внимание на опита да постигне илюзия за движещо се ръчно рисувано изображение. При това без да се използват скъпи допълнителни плъгини за рендериране, а само възможностите на триизмерното виртуално пространство и творческото виждане на автора.

Един забележителен филм като „Кучето, което беше котка отвътре“ на реж. Сири Мелиор от 2003 г. например използва триизмерното пространство, за да изгради свой свят от изрезки и двуизмерна ръчно рисувана анимация. В стилистиката на кинообраза се усеща силното влияние на кубизма.

Много често, за да се прикрие сковаността на компютърната графика, в анимационното кино се използват смесени методи за постигане на желаната визия. Така например във филма „Сестрите Пиърс“ (реж. Луис Кук, 2007 г.) върху рендерираните триизмерни обекти допълнително се рисува на ръка. Филмът е един от първите по рода си и е удостоен с множество международни награди.

През последните години се забелязва засилен интерес към 3D филми, представени като ръчно рисувани 2D изображения по подобие на това произведение. „Тишината под кората“ на реж. Йоана Лури, 2009 г., ни разказва своята история в стилистиката на акварела и детската илюстрация. Героите са триизмерни, гората е от обработени натурни снимки на дървета, снегът е симулация на частици, а внушението е за цялостно органично и много нежно преживяване.

Друг интиргуващ случай е богатата графична стилистика на Бо Моторн в „The Backwater Gospel“ (2010), напояняща илюстрация или комикс. Художникът използва 3D пространството, без да моделира типажите по традиционните методи, а просто ги сглобява като играчки от рисуванн хартиени модели. Движението на уста-та на някои от героите не се извършва чрез морфинг на модела, а чрез обикновена покадрова анимация, с която се заместват ръчно нарисувани изображения в различни положения. Малко странно усещане внушава плавното движение на персонажите, тъй като комиксовата стилистика на изображението не предполага толкова „пластична“ анимация от подобни образи.

В акварелния 3D филм, посветен на бикоборството, „Мататоро“ (реж. Мауро Караро, Рафаел Каламо, Жереми Паске, 2010 г.) се усеща връзка с тематиката от творчеството на Франсиско Гоя. Плавното движение, характерно за компютърната анимация, тук е заменено с резки преходи между по-експресивни, ключови моменти от движението. Анимацията е по-изразителна и по-пестелива.

Филмът „Мадагаскар, дневник на едно пътешествие“ (реж. Бастиен Дюбоа, 2010 г.) показва интересна смесена техника. Цялото повествование е изградено чрез поредица от документално заснети карди, впоследствие обработени така, че да създадат пъстра палитра от различни техники – цветна графика, 3D живопис и акварел. Заради интересната си визуална концепция филмът е сред номинираните за Оскар през същата година.

И за финал ще цитирам руския кинорежисьор Григорий Чухрай, който казва: „Произведението на изкуството се измерва с една мярка – вълнението. Има тънки и грубовати, великолепни и нашумели по равнището на майсторството филми, но ако вълнуват, те са изкуство. А ако няма вълнение, ако зрителят остава равнодушен към явлението, за което разказва художникът, колкото и произведението да е направено ефектно, изящно и виртуозно – всичко е напразно“<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Чухрай, Гр. За киноизкуството. В: Мисли за киноизкуството. Антология, Том 1, Наука и изкуство, София, 1973, с. 355.



## Литература

- Арнхайм, Рудолф. Киното като изкуство. София, „Наука и изкуство“, 1989.
- Базен, Андре. Что такое кино? В: Онтология фотографического образа, сборник, Издательство „Искусство“, Москва, 1972.
- Базен, Андре. Что такое кино? В: Миф тотального кино, Издательство „Искусство“, Москва, 1972.
- Манов, Божидар. Дигиталната аудиовизия. София, Изд. Комплекс АБ, 2000.
- Манов, Б. Дигиталната стихия, София, изд. Титра, 2003.
- Манов, Б. Еволюция на екранното изображение, София, Аскони, 2004.
- Маринчевска, Надежда. Симулираният „реализъм“ на компютърната анимация. В: Манов, Б. (ред.) Дигиталният екран, изд. Валентин Траянов, С., 2004,
- Милев, Неделчо, Специална теория на киното, София, архив на ИИ-БАН, 2003.
- Николова, Цветомира. „Хипотезата за „странната долина“ и мястото ѝ в „географската и историческа карта“ на анимацията“, под печат в изд. Панорама+.
- Фройд, Зигмунд, *Ужасяващото (1919)*, Естетика, изкуство, литература, УИ „Св. Климент Охридски“, София, 1991, с. 501–529.
- Eco, Umberto. *Travels in hyper-reality*. London, Picador. 1986.
- Ferrell, Robyn. *Life threatening life: Angela Carter and the uncanny. Illusion of life, essays on animation*, Power publications, Sidney, 2007.
- Macavinta, Courtney, *Digital Actors in Rings Can Think*, Wired Magazine, 13 December, 2002.
- MacGillivray, Carol. *How Psychophysical Perception of Motion and Image relates to Animation Practice* – In: 4th International Conference Computer Graphics, Imaging and Visualization '07 Bangkok, Thailand (August 2007) (Published by IEEE Computer Society ).
- Magnenat-Thalmann, Nadia and Daniel Thalmann, *The Direction of Synthetic Actors in the Film Rendez-Vous a Montreal*. – *IEEE Computer Graphics and Applications*, vol. 7, no. 12, pp. 9-19, Dec. 1987.
- Manovich, Lev, *Assembling reality*, MIT press, 2001.
- Manovich, Lev. *The language of new media*, Cambridge, MIT Press, 2001.
- Manovich, Lev. *The paradoxes of digital photography*, – In: *The Photography Reader*, (ed.) Liz Wells, Routledge, London, 2003.
- Meier, Barbara J. *Computers for Artists Who Work Alone* – ACM SIGGRAPH Computer Graphics, Volume 33 Issue 1, February 1999, ACM, New York, NY, USA.

Mori, Masahiro. "Bukimi no tani" (The Uncanny Valley), *Energy*, vol. 7, no. 4, 1970, pp. 33–35, Translated by MacDorfman K.F. and Minato T. 2005.

Reynolds, C. W. Flocks, Herds, and Schools: A Distributed Behavioral Model - *Computer Graphics*, 1987, 21(4) (SIGGRAPH '87 Conference Proceedings) p. 25-34.

Thomas Frank and Johnston Olie, *Disney animation – The illusion of life*. Abbeville Press, New York. 1981.

**Докторска теза:**

*Текст и образ в произведения на съвременното българско  
изобразително изкуство от 1990 до 2009 година*

**Научен ръководител:** проф. д-р Ирина Генова

77

**Текст и образ в артистичните изяви  
на Кирил Прашков**  
Даниела Радева

След възникването на концептуалното изкуство в края на 60-те години на 20-и век текстът в областта на визуалното се утвърждава като равноправно изразно средство. Но през 90-те вече трябва да се прави разграничение между „текст“ и „текст“ – на дневен ред са разликите между „визуален текст“ и „текстова образност“, между „поезия“ и „проза“, „идея“ и „мисъл“, или между „абстрактна“ дума и „конкретно“ изречение. Съотношенията между някои от тези понятия могат да се коментират през работи на Кирил Прашков, които са базирани на сложните взаимоотношения между изразните средства и тяхната употреба в историята на изкуството. Например като визуализира думите и ги прави материални, ако буквите имат стойност на знаци, ръчното възпроизвеждане на определен текст му придава качества на образ. Но целта винаги е фокусирането върху някакъв „разговор“, който се провежда между думите и образите, като в него се включват също техника и материал. По същата логика отнема от „моралната“ стойност на художествения материал, за да напомни, че в изкуството той е отпадък – нито собственият смисъл на цитирания текст, нито изразните средства са толкова важни, колкото връзките между тях, защото така се изразява мисълта на художника.

Употребата на зеленчуци, маркирани с български произход<sup>1</sup>, изразява един от лозунгите на изкуството в България през 90-те, против възхваляването на родината. Друг подобен пример е възпроизвеждането на родни символи, каквато е българската писменост, направени от сухи пръчки и висящи в празното пространство над старинна улица<sup>2</sup>. Постепенно пръчки, слама, праз, тикви, мъртви пилета, независимо от темата на произведението, се разпознават като инструменти за изразяване на сарказъм, съмнение или отрицание. С избора на материал също може да се заяви, че художественото произведение не трябва ненужно да се украсява. „Няма изкуство без отпадък“ (2006)<sup>3</sup>, съставена от мъртъв класически език, класически шрифт и битови отпадъци, съответства на задължителните съставни части „смисъл“, „техника“ и „материал“. В този случай противоречието между красива изработка и неразпознаваем като „красив“ материал всъщност работи не толкова за красотата на текста, колкото за да установи йерархия и да акцентира върху неговите възможности да пренася информация.

Отдавна в работи на Кирил Прашков се намесва поезията – понякога директно, като цитат от Пушкин, Бродски или Георги Борисов, около които се заплита произведението, но също и в широкия смисъл на изкуство, което служи за образно изразяване на мисли. Сред всички възможни стойности на думата „поезия“ има една, която обединява няколко от неговите работи, в качеството ѝ на противоречие на думата „проза“. Думите от „Я вас любил...“ на Пушкин, без да се натрапват визуално, се редят върху цикъл от 21 натюрморта от сивото ежедневие<sup>4</sup>. Те са подобни на натюрмортите в „Кратки разкази за любовта и писането“ от Миглена Николчина (1998), където вместо цитати има дребни рисунки на сексуални занимания – красиви, но не точно в поетичния смисъл на думата. „Поезия“ и „проза“, разбирани като метафори и отнесени към работи на съвременното изкуство, могат да имат функционалността

<sup>1</sup> В самостоятелните изложби – „National Stile“, Галерия КА, Бургас, 1994 и „Изкуство – реклама. Символи и зеленчуци. От рисунка към обект и от обект към текст“, 1997, Френски културен институт, София, 1997.

<sup>2</sup> „Made in BG“, 1997, в изложбата „ARS EX NATIO. Произведено в България“, Пловдив, 1997 (куратори: Яра Бубнова, Мария Василева).

<sup>3</sup> В изложбата „Нито бял куб, нито черна кутия. История в сегашно време“, 2006, СГХГ (куратори: Яра Бубнова, Мария Василева).

<sup>4</sup> „Теленият Пушкин“, 1999 (в изложбата „Homage a Pouchkine. Текстът като натюрморт“, Френски културен институт, София, 2000).

на обектите и материалите. В ранните работи от края на 80-те и 90-те телта (понякога бодлива) е един от предпочитаните материали в превода на текст на езика на художника, а през 2010 са добавени и електрически проводници, захранващи различни дребни устройства за бита, така че текстът (поетичен или не) отново е във връзка с натюрморт<sup>5</sup>.

79

Разновидностите на цитиране, предпочитаните материали и въобще изразните средства при Кирил Прашков не се конфигурират праволинейно и еднозначно в различни произведения, но имат голяма устойчивост и дълготрайност. Затова употребата на поезия би следвало да има много по-широко обяснение за предимно текстово ориентирани художници, но не формално, а с очевидна концептуална наклонност. Емоционалният характер на поетичния текст противоречи на една от възможностите на вербалното изразяване – да е проводник на информация. Поезията нарушава езиковите правила в името на естетиката и в полза на интуицията, а това е противоестественно за конкретното изкуство, без значение дали то борави с образи или с текст. Конкретното (или концептуалното) произведение може да посочи едно от многото значения на всяко изразно средство (дума, звук, материал или техника) и от връзките между тях може да се разбере как то е било „написано“. По тази логика Кирил Прашков се занимава да създава конфликти между установените езици в изкуството – да представя образите във формата на думи или думите във формата на образи, което Александър Кьосев определя като работа с „материалността на знака“<sup>6</sup>. Ако тази логика на прочит е правилна, изречението „Текстът като натюрморт“<sup>7</sup> разяснява виждането за поезията като мъртва природа. Тогава самата дума „натюрморт“ в дълбочина е прозаична, както подсказват работите „Reading & Eating“ (2001)<sup>8</sup> и „Оплакване“ (2002)<sup>9</sup>, където към

<sup>5</sup> „Поезия наоколо“ I-V, 2010 (по стихотворението „Въздух“ на Георги Борисов, 2008), в изложбата „Голямата вълна“, осмо издание на „Август в изкуството“, Градска художествена галерия „Борис Георгиев“, Варна, 2010 (куратор: Мария Василева).

<sup>6</sup> Кьосев, А., „Fur Praschkov с дрезгав вой“. – в. Култура, бр. 13, 29 март 1996.

<sup>7</sup> Фрагмент от названието на самостоятелна изложба – „Hommage a Pouchkine. Текстът като натюрморт“, Френски културен институт, София, 2000.

<sup>8</sup> „Reading & Eating“, 2001, част от книгата „Bugs/Reading & Eating“, в съавторство с Брюс Чесефски. (Фотография на мравки върху, думите „Reading & Eating“, изписани с мед.)

<sup>9</sup> „Оплакване“, 2002, в изложбата „Bound/Less Borders, First Outdoor Touring Balkan Project“, Гьоте институт, Белград, Скопие, Риека, София, Букурещ, 2002-2003 (кура-

текстовете се прибавят природни материали и биологични функции, означаващи нетрайност.

80

Всичко това предполага, че и „природата“ не може да е просто предпочитано изобразително средство, защото е придобила символно значение за изкуството. Имала е траен статут на обект за подражание, на основен двигател на творчеството, за времето на модернизмите означава случайност и се приема само ако е минала през редакцията на идеология или теория. В работите си Кирил Прашков променя функцията на природната форма от „източник“ в „изразно средство“ и „материал“, с което драстично я обезценява. Сериата „Природен модернизъм“ (2004-2006)<sup>10</sup> коментира различни модернистични позиции, но подчертава една обща връзка между тях, като възпроизвежда основополагащите им произведения в еднородни материали с природен произход. Мондриан и Малевич се противопоставят на природната конкретика, Магрит проповядва съмнение в образите и изобразяването, Дюшан изобщо отхвърля ръчно направеното. Макар да си противоречат в много отношения, модернизмите са единодушни, че природата е допустима само за да обозначава „реалност“ и да служи като опозиция на онова, което за тях е „изкуство“. Но в началото на 21-ви век влиза в употреба изразът „класически модернизъм“, който не се изчерпва само с връзките между прекалено усложнените значения на думите „класика“ и „модерност“. Освен това изкуството вече е преминало и под лозунга „всичко върви“, след който няма смисъл нито от почит, нито от съпротивление към класиката. В замисъла на „Природен модернизъм“ геометричните композиции се връщат към природната неправилност и готовите обекти към занаятите, което първо счупва линейната последователност, а после и представата за цикличността в историята на изкуството. Затова подобно демонстративно неспазване на обективната логика може да се сравни най-добре с „Това не е лула“ на Магрит. В такъв случай след изречението „Това не е текст“ на Прашков трябва да следва „Това не са цитати“ (или „Това е история на изкуството“), а обяснението ще е същото, каквото е дал Фуко.

---

тор: Яра Бубнова). (Фотография на изречението „It's Hard To Be A Macho Nowadays“, изписано с урина върху сняг.)

<sup>10</sup> Показана за първи път в самостоятелната изложба „Природен модернизъм“, Френски културен институт, София, 2004.

„Отговорна живопис“ (2006)<sup>11</sup> по подобен начин произхожда от въпроси за отношенията между природата, абстракцията и направата на художественото произведение. Създателите на узаконеното от историята абстрактно изкуство са процедирали по два начина – или с бавно и продължително култивиране на натурата, докато тя напълно изчезне, или с радикалното ѝ заместване с образи, получени от математически изчисления. Във всеки случай обаче при крайния резултат не се приема и най-малко подобие на заобикалящия свят, а всяка полуфигуративност е проява на безотговорност и към абстрактното, и към наподобителното. Това се е случвало с по-късни примери от времето на „изчерпване“ на абстрактното изкуство или когато то не се е формирало по „естествен“ начин. Такъв е случаят с българската живопис от последните десетилетия на 20-и век, която се намира между не съвсем категоричната забрана за обобщаване на формата и не достатъчно ясното артикулиране на валидни художествени правила. Някои художници като Петър Дочев, Магда Абазова и Мария Столарова успяват постепенно и дипломатично да трансформират индустриални и градски пейзажи в неконкретни образи. Затова „Отговорна живопис“ е много по-проблематично произведение, когато се разглежда в български контекст.

По-видимите части от цикъла се разпознават от окото като безпредметни композиции, но в допълнение са дадени обяснителни изображения, като визуални бележки под линия, които да указват ясно истината – че тази живопис е следствие от нехудожествени човешки действия и природни явления. Проследяването на всичките ѝ детайли формира разказ и коментар на теории и явления в развитието на изкуството. „Отговорна живопис“ се показва като безпредметна и неконкретна, но въпреки това съдържа ясен подтекст, който може да се прочете вътре в рамките на произведението, за разлика например от „Черен квадрат“ на Малевич, който нямаше да съществува като изкуство без стейтмънтите за супрематизма. Но тя е много повече различна от „меката“ абстрактна картина, която няма нито стейтмънт и теоретична база, нито предлага нещо за четене, а се оправдава със споделяне на чувства и интуиция. Според аргументите на класическата живопис красотата на живописните руини не е в тях самите, а в качествата на

<sup>11</sup> „Отговорна живопис“, 2006. Цикъл от двойки фотографии – абстрактни изображения, получени от близки планове на ремонтирани фасади и градски пейзажи, послужили като техен първоизточник.

тяхното възпроизвеждане в материал, и неповторимото въздействие ще бъде заличено при фотографията. Това явно няма как да се компенсира, но точно там е смисълът на „Отговорна живопис“ – убедителната илюзия отдавна вече не се постига само с формални похвати. Явното несъответствие между картината и заглавието служи за заблуда и по този начин се оказва, че фотографията може да „говори“ за живопис по-добре от която и да е живопис за себе си. Дори Кандински, който допуска в произхода на абстрактното изкуство природата и интуицията, пише, че „геометрическата точка е намерила материалната си форма на първо място в писмото – тя принадлежи към езика и означава мълчание...“<sup>12</sup> Изглежда, че „мълчанието“ може да е присъщо и на произведения, които формално изобразяват думи или изречения, ако те не провокират зрителите към артикулирано възприемане (думата „тишина“ в миниатюрите към коментара на Апокалипсиса от Беатус няма как да изпълни своето предназначение – нито за неграмотния зрител, нито за четящия, който обогатява впечатления благодарение на илюстрациите). Но такова артикулирано възприемане очевидно е възможно при напълно „безгласни“ работи, каквито са например „Отговорна живопис“ или „Природен модернизъм“.

<sup>12</sup> Кандински, В., „Точка и линия в равнината“, С., 1995.



Докторска теза:

Проблемът за история на изкуството през втората половина на 20-ти век. Източна Европа след 1989 г. – Случаят България

Научен ръководител: доц. д-р Александор Къосев

83

## Група „Градът“ и началото на 90-те като граница в художествения живот в България

Владия Михайлова

Началото на 90-те години на 20. век е едновременно реална и нереална граница в художествения живот в България. Процесите на промяна през късните 80-те очертават насоки на *демократизация* в полето на културата, формиращи така наречената политика на „преустройство на духовната сфера“<sup>1</sup>. Тя е свързана най-вече с преодоляване на монополите, насърчаване на принципите на самоорганизация, въвеждане на нови икономически механизми в сферата на културата и промени в статута на творческите организации, които все повече се възприемат като самоуправляващи се единици. В обсъждане на различните аспекти на *преустройството* започват да се дискутират институционални промени, водят се дебати като този за ролята на критиката, поставят се проблеми за възстановяване на връзката между художник и публика, обсъждат се визии за развитие на изкуството<sup>2</sup>.

Официалната политика на размразяване и отваряне, заедно с натрупаната умора от йерархичната, административна структурираност на художествения живот създават среда, в която се появяват

<sup>1</sup> Изразът е използван в: „За преустройството на духовната сфера. Документи, утвърдени на пленума на ЦК на БКП, състоял се на 19 и 20 юли 1988 г.“, Партиздат, София, 1988, както и: „Някои проблеми и задачи във връзка с преустройството на духовната сфера. Съобщения на другаря Тодор Живков пред Политбюро на ЦК на БКП“, в. Работническо дело, бр. 118, 27 април 1988 г.

<sup>2</sup> Например в стенограмата от VII конгрес на СБХ, 8–9 март 1989 г. Архив на СБХ.

и публично коментират разнообразни художествени експерименти. Те са манифестация на желанието за извършване на нарушение, за разбъркване, промяна и разчупване рамките на установените конвенции, която за кратко време оформя идея за „алтернатива“ на съществуващите традиции. На базата на тази не толкова политическа, колкото художествена алтернатива постепенно се обособява специфично поле на дейност, което развива представата за *неконвенционално изкуство*, давайки основа за разбиране на *съвременното изкуство* в страната<sup>3</sup>.

В този смисъл политическите събития от 10 ноември 1989 година не носят характера на мигновена и цялостна революция. Макар и да бележат граница, те не трансформират веднага нито структурите на художественото поле, нито представите за изкуство. Ентусиазмът на промяната и отпадането на първия член на Конституцията по-скоро вдигат идеологическия похлупак на публичността и дават видимост на поети вече посоки, които от този момент нататък постепенно ще се превръщат в дебати, битки и процеси, изграждащи сложния и противоречив политически и културен контекст на прехода. В него започналите отпреди процеси добиват плът в една нова ситуация, изправена, от една страна, пред необходимостта от културна интеграция на Запад и от друга, пред сложното оцеляване в новата икономическа ситуация в страната на общо обедняване на сферата и липсата на нови, ясни визии за преструктуриране и развитие.

### Групата „Градът“

Именно в този граничен контекст се появява за кратко групата „Градът“. Активна най-вече в периода от 1988–1990 г.<sup>4</sup>, тя се съби-

<sup>3</sup> Тук имам предвид съвременно изкуство като обособена сфера на специфична художествена продукция. За връзката между „неконвенционално изкуство“ и „съвременно изкуство“ повече в: Михайлова, Вл., „Случаят България. Съвременното изкуство отвъд бойното поле на езиковите игри към стратегиите на възможни политически решения“, в: „Визуален семинар. Музеен брой“, Институт за съвременно изкуство, София, март-ноември, 2010.

<sup>4</sup> Историята на групата, която се представя и коментира в този текст, се базира най-вече на разкази на членовете на групата, както и на реакции, коментари, дебати (техни и на публиката) в рамките на моя кураторски проект „Вкусът на времето“, част от изложбата „10 x 5 x 3“, 2010 г. в Съюза на българските художници. Проектът представи пет пърформанса на изкуствоведа Филип Зидаров, свързани с неговата гледна точка и разказ за историята на групата и за творчеството на всеки един от петимата художници в нея. Един от мотивите за поканата към Филип Зидаров и самата форма на проекта бе идеята да се подчертае фактът, че за събитията от края

ра по инициатива на изкуствоведа Филип Зидаров, който още през 1986 г. се обръща с покана за организиране на съвместна изложба към няколко от най-изявените по това време млади живописци: Андрей Даниел, Божидар Бояджиев, Вихрони Попнеделев, Греди Асса, Недко Солаков, а също така Свилен Блажев и Милко Божков. На поканата отговарят по-късно основните петима членове на групата; Милко Божков не се включва в инициативата, а Свилен Блажев, макар и да участва в предстоящата първа изложба, не продължава да работи съвместно с останалите. Периодът от 1986 до 1988 г. предхожда реализацията на изложбата „Градът?“ на „Раковски“ 125, даваща името на групата, и протича като време на дискусии и срещи из различни бази на Съюза на българските художници. Днес участниците си спомнят за него като период на взаимно опознаване, разговори и подготовка за предстоящата изложба, чиято първоначална идея, зададена от Филип Зидаров, е да бъде изложба без картини. Осъществяването на „Градът?“ през 1988 г. се превръща в събитие. Броят на излезлите материали и публикации в сп. „Изкуство“, в. „Култура“ и в. „Пулс“, появяващите се по-късно различни препратки, разкази и спомени за изложбата на „Раковска“ 125 свидетелстват за интерес както от страна на специализираната публика, така и сред по-широк кръг посетители и съмишленици. „Градът?“ е не само изложба на живописци, в която няма картини, но и място на постоянна комуникация и *живо присъствие* – различни групи свирят в изложбеното пространство по време на събитието, водят се непрестанни разговори между колеги, зрители и художници. Галерията излиза от конвенцията на това да бъде преди всичко пространство на репрезентация на изкуството и се превръща в място на действие, което търси моментален и непосредствен контакт със зрителя. Събитието поставя началото на съвместната дейност между художниците, в резултат на която се реализират няколко вече групови произведения като „Вавилонска кула“ през 1989 г. по време на Биеналето на хумора и сатирата в Габрово и хепънинга „Хаме-

---

на 80-те до днес има все още много малко систематизирана информация, изследвания и „исторически“ публикации. Най-новата „история“ в този смисъл е повече разказ и именно разказът в случая (и по по-различен начин в проекта) се използва като основен ориентир. Благодаря на художниците, на Филип Зидаров и на хората, включили се в обсъжданията, за съдействието и предоставената ми информация, която ще си позволя да използвам тук като посочване на определени събития и мои лични впечатления, събрани по време на проекта.

леон“; февруари 1990 г. пред НДК, свързан като повод с последния конгрес на ДКМС, в рамките на който организацията се трансформира в Българска демократична младеж. Сред инициативите на групата е и създаването (още преди 1990 г.) на галерия „Градът“<sup>5</sup>, която се намира в сградата на Българската индустриално стопанска асоциация (БИСА) на „Раковска“ 134. След 1989 г. сградата се преотстъпва на Съюза на демократичните сили, с който на лицето на Желю Желев групата преподписва договора за помещението, но скоро след това го напуска. „Градът. Утопия“ в Нотингам през 1990 г. е последната им съвместна изложба, след което отделни членове на групата реализират различни събития, но като цяло публичната активност на „Градът“ именно като група заглъхва и художниците поемат по различен път на развитие.<sup>6</sup>

Въпреки сравнително краткия период на своето съществуване и работа обаче „Градът“ се превръща в интересно и важно събитие за художествения живот в граничния период на късните 80-те и началото на годините на прехода. Разказите за случилото се opisват места, хора, взаимоотношения, теми на разговори, инициативи и спорове, които са споделена среда на опит за широк кръг хора, активно участващи в събитията от това време. Донякъде тази среда на комуникация и обмен на идеи е коментирана в текста на Яра Бубнова, свързан с изложбата „Градът?“ на „Раковски“ 125, в който тя се разглежда като „символ за идентификация на цяло едно поколение“<sup>7</sup>. Причината обаче не само конкретната изложба, но и

<sup>5</sup> Галерията е регистрирана по Указ 56, който дава възможност за извършване на стопанска дейност, и е една от първите частни галерии, създадени в страната по това време.

<sup>6</sup> Така схематично очертаната „история“ на „Градът“ не включва всички проекти (реализирани и нереализирани) на групата. Целта в случая е да се набележат основни моменти, които да бъдат разгледани по-нататък в текста.

<sup>7</sup> Boubnova, Iara, “Though not the first, this exhibition is one of the early significant curatorial projects of the Bulgarian art scene.” / “The show also functioned as an artistic platform for instigating change in the way works are produced, exhibitions are curated and art in general is presented to the public.” / “The show generated a lot of attention attracting the unofficial collaboration for the participating artists and curators in the exhibition space, thus becoming a symbol for an entire generation to identify with. By acting as a declaration of independence from institutional structures, worn-out traditions and the need of official approval, the show was interpreted as a direct challenge to the establishment.” – p. 159-160 / East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe, edited by IRWIN; An Afterall Book, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts, London, 2006

цялостното присъствие на групата да се възприема като символ за идентификация е свързана както с динамиката на публичното общуване и участието, така и с възприемане на групата в контекста на времето, в което нейната дейност е точка на концентрация на различни процеси, дебати и теми, важни за художественото поле и ситуацията, в която се появява. Именно този втори аспект ще бъде коментиран в настоящия текст.

87

**„Градът“ е граница:** 1) между естетиката на късните 80-те и появяващите се нови територии на работа с различни медии и художествени посоки; 2) между „администрирането“ на изложбената дейност, въплътено в принципа на организация на тематичните изложби например и *властовите* ресурси на фигурата на критика, превръщаш се постепенно през 90-те в куратор; 3) между всеобхватната структурираност на художественото поле по времето на социализма и започващите процеси на разпадане, делене и сегментиране и не на последно място (4) между *естетическото* и *политическото*.

### 1. Отвъд естетиката на 80-те

В края на 80-те извоюваната (относителна) свобода на стила и авторския почерк, както и отчасти преодоляването на фигуративността са въплътени в идеята за пластическо развитие на формата, която, от своя страна, налага специфична представа за творбата. Разбирана като „свят в себе си“, индивидуален път и цел в търсене на истина и развитие на „собствен“ стил, тя обаче остава затворена в рамките на жанра и вида изкуство като живопис или скулптура, и по този начин се превръща в художествен обект, попадащ в специфични конвенции на експониране. От друга страна, структурата на самото художествено поле и администрирането, въведено като принцип на неговата организация, допринасят още повече за това. Произведението е част от цялостна система на комисии, журита и различни организирани форми на представяне, която определя конвенцията на художествения живот. В нейните рамки творбата е обект, попада в един или друг жанр, оценявана е според съответните на това критерии и има специфични канали и форми на представяне. Въпросът за естетиката на 80-те в този смисъл предполага мислене и за административно измерение на художествения живот, което е непосредствена среда за комуникация на произведението. От тази гледна точка появяващите се експерименти в края на периода са свързани много повече с

желанието да нарушат конвенцията и обектността на творбата като „свят в себе си“, акцентирайки много повече върху процеса, акцията, действието, които, от своя страна, поставят по друг начин взаимоотношението художник–зрител. Не на последно място, те поставят началото на *битка за изложбеното пространство*, а това ще рече за политиките на представяне на творбата, която продължава и през 90-те, а в определен смисъл и до настоящия момент.

Изложбата „Градът?“ през 1988 г. се осъществява именно в тази посока.

Преди да премина към нея обаче ми се иска да спомена две други изложби, организирани от членовете на Ателието на младия художник (структурно звено в Съюза на българските художници) в същата зала на „Раковска“ 125: „Художникът и театърът“ (сценографска изложба) през 1986 г. и „Авторски отпечатък“ през 1987 г. задават подход спрямо изложбеното пространство и начин на представяне на произведенията, близки до този, по който се осъществява „Градът?“. Акцентът е поставен върху действието: разиграване на различни сцени и създаване на събития по време на изложбата, както и карнавал при закриването („Художникът и театърът“), представяне на процеса на правене на графика и продаване на току-що създадени работи направо в изложбената зала („Авторски отпечатък“). Самият начин на експониране на творбите предполага излизане от строгата, официална репрезентативност към непосредствена и конкретна работа с изложбеното пространство<sup>8</sup>. Художниците скъсяват дистанцията със зрителя, включват го и променят условията на гледане и присъствие в галерийната зала. Конвенцията е нарушена, а рамката на творбата – буквално и метафорично, отворена. Този тип опит в нова посока на работа започва да се коментира от страна на критиката тогава като *експеримент* и се разбира до голяма степен като „отпушване“, случване въпреки и срещу умората от превърна-

<sup>8</sup> За да изясня какво имам предвид, ще дам за пример работата „Плет“ на Кирил Прашков, участваща в изложбата „Авторски отпечатък“. Тя е рисунка на плет, представена под формата на четири отделни, наредени в един ред, двустранни рисунки на все по-сгъстяващ се от едната в другата плет, към които е добавен обект – изплетен плет. Експонирана чрез специална конструкция, така че да може да бъде гледана от две страни, работата играе с представите за въобразяемо и реално, скъсявайки границата между двете. Не само превръщането на рисунката в обект, но и създаването на „реална“ бариера в изложбеното пространство предизвикват зрителя към промяна на начина на гледане и представата за изкуството като „свят в себе си“.

лия се в рутинна административна дейност художествен живот<sup>9</sup>. В него водещо е желанието на художниците за непосредствено общуване с публиката. „Единственият обединяващ фокус на изложбата е желанието да се изложат творбите пред зрители. Това според мен е израз на осезателния стремеж за търсене на реална публика, с която да се срещаш очи в очи.“<sup>10</sup>

Експериментът е по-скоро израз на търсенето на промяна. И това е не само промяна в художествения език, но в самата институция и конвенция на изкуството, част от която са както представянето на произведенията в изложбеното пространство, така и самите изразни средства, с които художниците работят – било то графика, или както в изложбата „Градът?“ живопис. Рамките на жанра се оказват клиширани, преупотребени форми на репрезентация, които трябва да бъдат нарушени. По-важен сякаш става процесът. „Напоследък се занимаваме само с процеса на създаване на изкуството. Повода сме го изхвърлили от употреба, а целта не ни трябва. Това е световно явление.“<sup>11</sup> А представата за него е близка до тази за действие, „акшън“<sup>12</sup>. Като че ли именно поради това в тези години, а и по-къс-

89

<sup>9</sup> Мария Василева: „Мисля, че в това отношение неотдавнашната изложба, посветена на 70-годишнината от Великата октомврийска социалистическа революция, беше много симптоматична. В съвременната историческа ситуация тя се яви като точен показател за разминаването между амбициите и действителната художествена активност. Може би именно тя най-красноречиво показва до каква степен инерцията в мисленето се е превърнала в начин за съществуване за мнозина. Вълото използване на познати алегии или манипулирането на цветовата символика са станали метод за стимулиране на политическо мислене. Документалният подход също се е превърнал в лесна схема. Съзнателно или не, повечето автори търсят художествен образ на събитието или в неговите тесни исторически рамки, но твърде малко са тези, които се опитват да намерят съвременната гледна точка към него. (...) Очевидно навлизаме в период, в който пред експериментирането с изразни средства излиза необходимостта да изясним позицията си към заобикалящата ни действителност“, „Експериментът, който ни е нужен“, в. Пулс, бр. 9, 1988 г., с. 8

<sup>10</sup> Лъчезар Бояджиев в „Осигурете си неповторимост. Обсъждане на младежката графична изложба „Авторски отпечатък““, в. Пулс, бр. 16, 1987 г., с. 8.

<sup>11</sup> Андрей Даниел (пълният цитат) „Трябваше най-накрая художникът да се подпише, да разкаже за себе си. Аз виждам смисъла на тази изложба в това, да свържем трите етапа, т.е. активно да търсим контакта с публиката, без да правим компромиси. Но, подчертавам, ние сме активната част. В това отношение изложбата ми дава и надежди, и разочарования, но при всички случаи ме „раздвижва“. Публиката идва, може би не всичко разбира, но е тук, интересно ѝ е. И аз с удоволствие ще участвам в подобна проява“, „Осигурете си неповторимост. Обсъждане на младежката графична изложба „Авторски отпечатък“, в. Пулс, бр. 16, 1987 г., с. 8.

<sup>12</sup> Филип Зидаров, „Именно чрез многостранното провокиране на интереса изложбата се превърна в жив организъм, който е в състояние всеки ден да предлага нещо

но в началото на 90-те, хепънингът се превръща в една от най-привлекателните художествени форми на изказ, която непосредствено се случва и по време на самите изложби. Подобен е начинът на организация и на „Градът?“. Както и „Авторски отпечатък“, изложбата е мотивирана от желанието за разчупване на границата (институцията) на медията, в случая на живописиста. Поставената цел обаче, да се работи без картини, показва много повече интерес за нарушаване на рамката на картината като формат, отколкото опит да се преформулира живописиста като изразен език, който има свой „речников“ апарат. Затова още тогава за някои от художниците изложбата до голяма степен се възприема като игра<sup>13</sup>, в която водещо е действието и начинът на комуникация с публиката. Целта в този смисъл е да се преодолее конвенцията на творбата именно като обект.

„Градът?“, 1988 г. – Пространството на „Раковски“ 125 е превърнато във фрагментиран образ на града. Още от входа на залата, откъм булеварда неонов надпис със заглавието на изложбата привлича зрителя. Произведенията са колаж от различни обекти, предмети, макети, образи и фигури в пространството, трансформирани от художниците и превърнати в продължаващи една в друга *инсталации*. Това е градът на всекидневието – на обявите за замени, плакатите и пазарските чанти и прозаично битови продукти като тоалетна хартия например (Вихрони Попнеделев), на преминаващи коли, в чиито брони се отразяват сгради и пейзажи (Божидар Бояджиев)<sup>14</sup>, на дребни предмети от бита и ежедневието, извадени

---

ново, да наподобява това, което се нарича „акшън“ (като ангажиране на зрителското внимание) и създава особена връзка на самия автор с произведенията му като с живи участници в изложбата”, „Разговор по повод младежката изложба „Авторски отпечатък“, сп. Изкуство, бр. 9, 1987 г., с. 16 – 26.

<sup>13</sup> Андрей Даниел, „Идеята на Филип ми допадна. Като всеки нормален човек и на мен ми се прави нещо „обратно“ и приех да участвам. Предприятието, с което се захванахме обещавахе да стане голяма игра, която смътно ми напомняше нещо от моето детство. Най-после можех да изобразя една „магическа“ дума от детските си години – думата „фантазия“, „Градът?“, в. Пулс, бр. 27, 1988 г., с. 9.

Вихрони Попнеделев, „Разбира се, че не отричам живописиста. Не обичам онова, което скрива истинската живопис. ... Това, което искам да кажа по голямата тема „Градът“ го казвам без да се нуждая от бронзова отливка, патина, разкрасяване, моделиране, многопластовост, многообемие, златни и други рамки, умишлено ограничаване на цветовете, за да вляза в изискванията за „културна живопис“, пак там.

<sup>14</sup> Бояджиев, Божидар, „Все повече започвам да харесвам нашата изложба, чувствам се добре сред нейните експонати, които имат характер на огромен колаж от градска предметност, съдържа известна доза публицистичност и документалност.



сякаш от хола или банята на художника в галерията, където се превръщат в абсурдно-шегаджийски обекти (Недко Солаков), а също така и на особената градска поезия (Греди Асса)<sup>15</sup>, фантазията и митът, част от които е и самият художник, съвременен дон Кихот (Андрей Даниел). Работата с цялостното пространство на галерията, динамиката, звуците, превръщането му в жив организъм е това, което привлича публиката. Успоредно със случването на изложбата възникват и различни реакции и критически коментари, които, от своя страна, показват и разликите в критериите, с които се „мери“ изложбата. Нейният еkleктизъм я определя най-вече като експеримент с индивидуалния художествен език на авторите, самият Филип Зидаров я мисли като най-близка до асамбляжа. Нейната специфика обаче се крие в това, че тя попада в границата между две различни традиции, които имат свои критерии и медии. От една страна, тя е експеримент със съществуващите конвенции и естетика на художествения живот в България, от друга, задава посока на работа, чийто критерии и полета надхвърлят мащаба на местната сцена.

„Тази изложба е експеримент, но не толкова с нови средства (те са сравнително новички само в нашия контекст, както всички вече знаят), колкото с нов тип отношение между действията на художника преди и на зрителя след откриването на изложбата.“<sup>16</sup> Въпросът, поставен от Лъчезар Бояджиев тогава, в определен смисъл е тема, обсъждана и до днес. Критерият, с който неговия критически коментар работи, е положен другаде, встрани както от местния контекст, така и от историята на изкуството и от традицията, с която в този контекст се работи. По-късно, през 90-те, когато в разпадащото се поле на изкуството се формират различни художествени позиции, именно тази проличаваща още тук разлика ще даде основание на фигурите „тук“ – в България, и „там“ – преди всичко на Запад, като базисни ориентири за местната сцена на изкуство, но и като

---

Възбуждам се от неоновите просветвания и музикалния фон, примесени с градска хармония от автомобилни, трамвайни и всякакви други звуци”, в. Пулс, бр. 27, 1988 г., с. 9.

<sup>15</sup> Греди Асса, „Улица „Г.С. Раковски” 125. Град от стиропор, кацнал на оберлихтата в залата, устоява на закона на гравитацията. Пътека от детството, напомняща измит асфалт, по който забързани преминават жълти и червени петънца на едно отминало преживяване. След концерта самотен контрабас чака такси под дъжда”, в. Пулс, бр. 27, 1988 г., с. 9.

<sup>16</sup> Лъчезар Бояджиев, „Градът, в който се връщаш ...”, в. Култура, бр. 27, 1988 г., с. 6.

основание за различия, които се превръщат в устойчиви клишета<sup>17</sup>. Експериментите от късните 80-те търсят нови езици, проблемът е какви са те и в каква посока поемат. Крачката между играта с медиата, търсенето на различни художествени средства и желанието за *професионализиране* и целенасочена работа с техните естетически и публични възможности е наистина кратка.<sup>18</sup>

## 2. Критикът куратор

„Градът?“ от 1988 г. показва нови работи, но и „изпитва“ роли както на художника, така и на критика. Експериментът, както видяхме, се отнася и до полето на комуникация на произведението, в което се преосмисля взаимоотношението автор – зрител. Художниците търсят и представят себе си и това може да бъде разчетено в самите произведения, включени в изложбата. Същевременно с това разнообразяването на изразните средства и нарушаването на границите на съществуващите конвенции поражда необходимост от (теоретичен) език, на който да се изкаже, и от нов тип организация и репрезентация на самия художествен процес. От фигура, която анализира произведението, критикът се превръща във фигура, която го *назовава*, създавайки разказ и платформа (контекст) за

<sup>17</sup> Интересно е това, че текстът на Филип Зидаров за изложбата, „Градът?“ се бори за оцеляване – публикуван в сп. Изкуство, бр. 9, 1988 г., с. 6–8 – участва в полемиката за критерия, с който се оценява изложбата. „За необичайното авторско събитие в културния живот у нас устните и писмените оценки и на широката публика, и на различните „експерти“ обикновено се делят на два основни вида: „Харесва ми много, защото е страшно истинско. Защото е различно, забавно, провокиращо. Кара ни да мислим, изважда ни от рутинността на представите.“ И на другия полюс – „Това някъде вече сме го виждали на снимка“.

Текстът на Филип Зидаров, който цитирам тук, както и публикуваната в същия брой статия на Диана Попова „Някои разочарования от „Градът?“ (с. 9–10), заедно с позицията на Лъчезар Бояджиев, очертават поле на дебат, в който се обсъжда новостта на изложбата, статутът на авторите в структурите на художествения живот и начина на организация на самото събитие. Това са все въпроси, които имат отношение именно към появяващото се по-късно ясно разграничение между „тук“ и „там“ като художествени традиции и институционални полета за реализация на произведенията и художниците.

<sup>18</sup> Недко Солаков, „Според мен най-важното, което постигнахме с тази изложба, е фактът, че я осъществихме. Тя е относително завършен етап в двугодишните ни лутания из необичайни за нас пространства. Експозицията е с много недостатъци и ние ги виждаме. Дано имаме сили и възможности да се изкачим по-нагоре. Що се отнася до моите обекти и инсталации, това, което ме „човърка“ най-много е ще бъдат ли интересни на публиката, особено на по-младата част от нея“, в. Пулс, бр. 27, 1988 г., с. 9.

неговото представяне. По-късно през 90-те тази роля се вдвоява с ролята на куратора, която произтича от нея.

В изложбата от 1988 г. играта с изразните средства е не толкова несериозно занимание, колкото „проверка“ на инструментите на художествения език на авторите. Определено ниво на себerefлексия присъства във всички работи, показани в рамките на изложбата: използване на предпочитания автомобил Фолксваген със специфичната история на марката и етическия ѝ контекст, с който самият автор се идентифицира, в работата на Божидар Бояджиев; фигурата на Дон Кихот като художник митотворец в раздиплената в пространството картина без рамка на Андрей Даниел; сандъчето картотека с бележки за „живота на художника“ и най-различни вицове и смешки на Недко Солаков<sup>19</sup>; фигурата на художника с пазарска чанта и тоалетна хартия на Вихрони Попнеделев и пътят на Греди Асса. В центъра на залата има макет на къща, обърната наопаки, на която има снимки на участниците. Сред тях е и Филип Зидаров, който освен че е „автор“ на концептуалната рамка на събитието участва с различни художествени намеси в самата изложба. Негова е идеята за неоновия надпис „Градът?“ поставен на входа на галерията, а също така и обектът – метална кофа за боклук, изрисувана по негов проект от Рафи Шехирян, в която има празно работещ телевизор.

Ролята на Филип Зидаров като инициатор на изложбата, като участник в нея и като публична фигура в контекста на времето е важна за осмисляне на дейността на групата. Той е както критик куратор, така и в някакъв смисъл художник, което само по себе си прави позицията му изключително еkleктична. По-късно през 90-те ролята на критика, куратора, мениджъра, художника постепенно се изясняват и разделят. Освен всичко останало те започват да се отнасят към различни професионални задачи и сфери на реализация. В случая обаче интересно е преди всичко активирането на позицията на критика изкуствовед, който си поставя нови задачи.

Да се върнем към обсъждането на изложбата „Авторски отпечатък“, за да проследим как се оформя и в какво се състои тази позиция.

<sup>19</sup> Важно е да се подчертае, че сандъчето, представено като обект в изложбата „Градът?“ от 1988 г., не е известната работа „Строго секретно“ на Недко Солаков. Тя се появява година по-късно, през 1989, в рамките на изложбата „Край на цитата“, курирана от Лъчезар Бояджиев като изложба на Клуба на младия художник.

„Филип Зидаров: Струва ми се, че бъдещето на подобна изява би трябвало да е именно в поддържането на убедеността, на тази манифестация на желанието нещата да бъдат в някои моменти обърнати наопаки – произведението да се прави заради някаква пластическа идея и да я защитава, т.е. идеята да подчинява на себе си онова, което включва.

Борис Климентиев: Но повечето изложби у нас също са подчинени на определена идея. Значи отново става дума за формиране на поръчка, но с промяна на съдържанието ѝ.

Филип Зидаров: Става въпрос за идеи, насочени към развитие на изобразителните принципи в съответствие с новите символи, които съвремието постоянно създава, а не за някаква измислена тематичност или за приказки за високохудожествено равнище, което никой не може да обясни какво е.“<sup>20</sup>

Така формулиран, проблемът за критиката в същността си е въпрос за правото и властта да се *назовава* изкуство<sup>21</sup>. Разликата между „тематичните изложби“ и такива, които разработват определена самостоятелна концепция е съществена, доколкото второто нарушава административните и структурни принципи, канали, по които се вземат решения. В специфичния контекст на времето това е *политическо* искане и до известна степен оспорване на властовите механизми и „речника“ на идеологията.

„Какво е положението в областта на критиката сега? Художествените и обществени процеси от началото на 60-те години на практика освободиха изкуството ни от всякаква опека и външни вмешателства и възстановиха естественото му състояние – възможността за неограничена, индивидуална, творческо-артистична реакция на действителността. Но е странно обстоятелството, че критиката комай никак не успя да се вмести пълноценно в това т.нар. „разкрепо-

<sup>20</sup> „Разговор по повод младежката изложба „Авторски отпечатък“, сп. Изкуство, бр. 9, 1987 г., с. 16-26.

<sup>21</sup> През 1990 г. в списание „Изкуство“, бр. 5 и 6, е публикуван текстът на Лъчезар Бояджиев „Кризата на изкуство-знанието. Спирки към естетика на манипулацията“, в която проблемът за критиката е разгледан като проблем за властта, включващ не само конкретната професионална фигура на критика, но и нейното функциониране от гледна точка на конструираната от идеологията действителност, реалност на света. Търсенето на промяна в полето на критическия език, това, което в настоящия текст се има предвид под „назоваване“, е свързано именно с търсенето на нови властови ресурси, от гледна точка на които критикът не просто описва (следва разказа на идеологията), но създава разказа за произведението.

стяване“. Не ще и дума, че по онова време тя беше всесилна, и то не за добро. Парадоксалното е, че днес тя е безсилна, пак не за добро. Причината за тази абсурдна ситуация тогава беше, че критиката се е превърнала в послушно оръдие на авторитарни предпочитания и ограничен вкус, идващи от високите места на държавната йерархия. ... В наше време оперативната критика или това, което е останало от нея, се е превърнала в нещо като подчинен придатък на изобразителното изкуство, в професионално клакъорство обслужващо днешния разглезен от съдбата български художник ...“<sup>22</sup>

Въпросът за критиката е съществен в контекста на времето. Той е свързан с идеята за промяна на ролите вътре в съществуващата система, а също така и с някакъв вид индивидуална „опозиция“ на административната структура. В този смисъл идеята за събиране на група художници от страна на Филип Зидаров, както и задаването на определена идейна рамка на съвместната им дейност са продиктувани от желанието за заемане на друг тип роля в художествения процес.

### 3. Групата

„Градът?“ от 1988 г. учредява група „Градът“, която е една от няколкото, формирали се в разглеждания период на късните 80-те – началото на 90-те години не само в София, но и в Пловдив, Варна, Бургас. Всички тези групи представляват различни по характера си обединения на художници и критици, а появата им е резултат на процеси на деление в художествения живот, свързани с разпадане и сегментиране на общата му структурираност. Групите са непосредствената среда, която постепенно започва да „произвежда“ различни експерименти. Те обаче не оформят ясна политическа или културна алтернатива. Функционират по-скоро на принципа на „една ръка разстояние“, на границата на позволеното от властта, но извършващи нарушения, произвеждащи извън-редности в нейните структури.

В самата организация на изложбата „Градът?“ съществени са два елемента, които до някаква степен ѝ отреждат място на интересно за времето си събитие. Работата по конкретна тема е само едната от тях, по-съществено е това, че тя се организира изцяло от художест-

<sup>22</sup> Цитатът е от текст от личния архив на Филип Зидаров, четен като доклад по спомените на автора през 1986/7 година.

вена група, а не от самия Съюз или някоя от неговите структури (както например АМХ е организатор на изложбите „Художникът и театърът“ и „Авторски отпечатък“), макар и пространството, в което изложбата се реализира, да принадлежи на СБХ. Неслучайно в този смисъл е това, че изложбата учредява групата, доколкото ѝ дава име и публичност. Друго, което показва особената извън-редност на това събитие, е откупуването на работата на Недко Солаков от Сливенската художествена галерия. Комисията по оценяване на работата към Съюза на българските художници не успява да определи цена на произведението. Причината за това до голяма степен се състои в невъзможността санджето картотека да бъде идентифицирано като произведение на изкуството. То, в един по-широк смисъл, не присъства в художествения речник, с който работят установените структури. В крайна сметка работата не е оценена. Художникът я подарява на галерията, която закупува в замяна и негови картини.

Момент на извън-редност има и в самоинициативността и функционирането на групата като колективен автор, при някои от следващите им работи като „Вавилонска кула“ и хепънинга „Хамелеон“ пред НДК.

Осъществена през 1989 г., „Вавилонска кула“ е скулптура в пространството пред Дома на хумора и сатирата в Габрово, направена от най-разнообразни елементи от скрап. Разказвайки за процеса на правене на работата, днес художниците си спомнят най-вече ентузиазма, съвместната работа и особено самоинициативата и самоорганизацията при правенето на произведението. Това е важно в контекста на времето, доколкото е свързано с желанието за самостоятелност, за работа встрани от официалните канали и организирани събития в художествения живот.<sup>23</sup>

#### 4. Политическото

Краят на 80-те, началото на 90-те години е динамично време, в което концентрирано започват и се развиват процеси, докато градусят на ентузиазма и опиянението от промяната пораждат множество

<sup>23</sup> Тук трябва да се отбележи, че официалната държавна политика по това време насърчава самоинициативата в рамките на общ процес на „икономизиране управлението на културата“ (по Иван Еленков), свързан с планове за преустройство на духовната сфера. Виж Еленков, Иван, „Културният фронт“, София, 2008, гл. 9 – „Несъстояният се Пети конгрес на българската култура през ноември 1989: „новите икономически регулатори“ и старият политически произвол“, с. 477.

и разнообразни събития. Около година след изложбата „Градът?“, през март 1989 г. се провежда VII конгрес на Съюза на българските художници, на който се обсъждат структурни промени на организацията и се приема нов устав, който заменя вече действащия над 10 години, приет през 1972 г. (с обновления през 1973 и 1976 г.)<sup>24</sup>. Ателието на младия художник е разформировано като структура на Съюза и в приетия нов Устав е заложена идеята за създаване на Клуб на младия художник. Дебатите около този Клуб и преговорите с официалното ръководство на СБХ за неговия статут и дейност от страна на *младите художници*<sup>25</sup>, се оказват двигателна сила, която след 10 ноември 1989 г. предизвиква още по-мащабни действия за преустройство на организацията и превръщането ѝ за определен период от време (до 1992 г.) във федерация. Връзката на тези събития с дейността на група „Градът“ е съществена, макар и не директна. Една част от групата активно участва в тях, доколкото Андрей Даниел е избран за член на Управителния съвет на Съюза и е един от представителите на комисия, излъчена от Управителния съвет на СБХ и пряко ангажирана с дейността за учредяване на Клуба на младия художник, докато Филип Зидаров участва в обсъжданията за дейността на този клуб и е в групата, организирана от Лъчезар Бояджиев, която изработва едно от предложенията за правилник на Клуба. Недко Солаков, от друга страна, е избран за председател на Клуба и активно започва да участва в изложбите, организирани от него, които, от своя страна, все повече са свързани с нетрадиционни медии и изложбени подходи. Това, което само допреди една година се е наричало преди всичко експеримент, все по-настойчиво започва да изгражда представа за *неконвенционално изкуство*, което постепенно очертава свое художествено поле. Интересен в този контекст е хепънингът „Хамелеон“ през месец февруари 1990 г. пред НДК. Групата е поканена да участва (както и други художници) при провеждането на последния конгрес на ДКМС, превръщащ се в Българска демократична младеж. Огромна конструкция с формата на хамелеон е инсталирана на площада пред Националния дворец на културата. По нея започват да се закачват вече непотребните комсомолски книжки. Събитието е успешно, а е и публично обявено по радиото (Филип Зидаров) и привлича множество хора.

<sup>24</sup> Архив на СБХ

<sup>25</sup> „Младите художници“ е политическо определение до голяма степен.

„Люспите“ по тялото на хамелеона непрестанно сменят цвета си. Разлиствани от вятъра, червените корици на книжките се скриват за миг, показвайки сините страници между тях, и после отново се появяват. Хамелеонът оживява, превръщайки се от художествена акция в истински хепънинг. На следващия ден художниците го откриват „одран“, книжките от него са скъсани и унищожени. Те поставят табела с надпис „Нашата цел е постигната. Така одрания хамелеон предоставяме на други официални конгреси“.

„Хамелеонът“ на група „Градът“ показва тънката граница между естетическото и политическото в граничния период между разглежданите десетилетия. *Новите форми*, художественият експеримент, който още от самото начало е свързан с идеята за демократизиране на художествения живот и общите процеси на „преустройство на духовната сфера“, рискува бързо да се превърне в символ на демократичността. Изтъняването на границата между естетическо и политическо е точка на концентрация, една от формите на манифестиране на момента на „революцията“. Гребенът на вълната на промяната е по-скоро момент на екзалтация, който отшумява в сложния културен контекст на едва започващия Преход. В него *новото изкуство* е изправено пред необходимостта да даде път на идеята за демократизация, да натрупа съдържания, които да продължат процесите, започнали в края на 80-те. Своеобразното разпадане на групата в годините непосредствено след 1989 г. в този смисъл е обяснимо, а историята ѝ от този момент нататък до голяма степен *биографична*, свързана с творчеството и пътя на отделните нейни членове: част от тях остават в полето на живописиста (Андрей Даниел, Вихрони Попнеделев и Греди Асса), други (Недко Солаков и Божидар Бояджиев) продължават да работят в посоката, поета с изложбата „Градът?“.

Последната съвместна изложба на групата „Градът. Утопия“ в Нотингам е завършек на общата дейност на групата, която за краткия период на своята съвместна работа подхваща начинания в различни посоки, търсейки адекватен начин да реагира на промяната в контекста и условията на времето. Без да успява да изгради обща платформа, била тя художествена или политическа, група „Градът“ концентрира в проектите и акциите си „духа на времето“ – желанието за експерименти, игри и нарушения; търсенето на нов тип публични позиции и роли; ентусиазмът на съвместното действие и самоинициативата; инвестиране в посоката на икономическа са-



мостоятелност. Бързината и наситеността на тези опити до голяма степен са резултат на особеното културно опиянение от промяната, която в началото на 90-те заменя една утопия с друга, много по-бързо отшумяваща в контекста на Прехода: утопията, поддържана години от идеологическата рамка на социалистическата държава, се заменя от утопичната перспектива за Запада като открит хоризонт за реализация. Оказва се обаче, че действителната промяна е много по-бавен процес, протичащ в някакъв смисъл и до днес. През 90-те художествените експерименти постепенно се превръщат в поле на професионално занимание със съвременно изкуство, което има свои сфери на реализация и пазар преди всичко извън страната. Същевременно с това структурите на художествения живот и пазар в страната, погледнато в по-машабен план, сякаш замръзват в края на 80-те, а инерцията на културно администриране в сферата продължава и до днес. Така нито разкаят на модерността, нито „новият“ разказ за съвременното изкуство намират своето адекватно културно преосмисляне и институционално съществуване. Принципът *на една ръка разстояние*<sup>26</sup>, описан до голяма степен тук с примера на група „Градът“, е начин на пораждање на алтернативи в края на 80-те – едновременно „в духа“ на реформите, пожелани и провокирани от официалната политика на държавата, но и същевременно с това търсене на нов художествен език, форми на организация и репрезентация на изкуството, които са „в нарушение“ на съществуващата административно-художествена структура на полето. Именно това, от днешна гледна точка, бихме могли да мислим не толкова като времева, колкото като политическа и етическа граница. Границата, която поставя началото на Прехода.

<sup>26</sup> В случая използвам тази формулировка, за да подчертая двойствения характер на събитията и процесите от края на 80-те, началото на 90-те в България. Всеобхватността на административната организираност на културата и в частност на сферата на изобразителните изкуства не насърчава „смелото“ говорене за алтернатива. Появяващите се разнообразни художествени събития, които в някакъв смисъл пораждаат алтернативи на доминиращите, официални тенденции за този определен момент, отново са вписани във всеобхватната структура на полето. В този смисъл те са част от по-общите перестроечни процеси в сферата, свързани с идеята за нейното демократизиране. Това само по себе си прави анализа на събития и дейност като тази на група „Градът“ доста сложен и труден, доколкото групата и нейните членове „хем са, хем не са“ вписани в структурите, и то в тяхното ядро, на художествения живот. Въпреки това обаче дейността на групата прави разлика в средата, давайки възможности за художествена алтернатива, която, от своя страна, среща както подкрепа, така и съпротива.

### „Интермецо III

100 За първи път една от първите след края на комунизма частни галерии в тази страна ще опита частен бизнес в чужбина. Символичен за настоящето и съдбоносен за бъдещето момент. Никакъв Съюз на художниците, никакъв Комитет за култура, никакви Хемуси и валутни комисии! Свободен дух и демокрация! Обаче: проблеми. Как става? Няма да се получи! Абе, ще се получи! Един не знае; друг не разбира; трети не вярва. Паникьори срещу непукисти. Телеграми, телекси, телефакси. Бързо! Указ 56. Министерства, бюрокрация. Договор с Авиокомпания Балкан: страхотно, безплатни билети, ура! Дотук добре, има още много. Къде е изкуствоведът мениджър? Заминал за Атон! Какво прави там, сега ли реши да става поклонник??

Рамки. Резервации. Митници. Фактури. Застраховки. Ужас!!! Нерви. Мениджърът сега пък заминал за Франция да открива нещо там. Ай шъ го... Списъци, сандъци. Няма склад! Единствено решение: денонощна артистична вахта на смени на летищната митница. Най-послед: рев на самолетни двигатели. Неизвестност. Какво ли ни очаква в този тайнствен ГРАД?<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Зидаров, Филип, „Галерия ГРАДЪТ в ГРАД Нотингам или Пътуване до Утопия и Обратно”, текст във връзка с изложбата „Градът. Утопия”, 1990 г., личен архив на Филип Зидаров, София-Нотингам, август 1990 г.

**Докторска теза:**

*Модерно и постмодерно: представяне и експониране на съвременно изкуство в България (1989 – 2005г.)*

**Научен ръководител:** акад. Светлин Русев

101

## **Графити – кратка история на развитието им у нас (1989-2005)**

гл. ас. д-р Анна Янева – НБУ

Надраскване, надпис, чрез боядисване или маркиране по някакъв начин на собственост/територия – това означава италианската дума *GRAFFIATO*. При произведенията на изкуството същата се ползва за надраскване на повърхността и нейното „дизайниране”<sup>1</sup>. Техниката се ползва още от древни времена. Най-ранните графити са открити по стените на древните гробници или руини, като в катакомбите на Рим или Помпей, чрез издраскване на повърхност и разкриване на друга под нея. Използването на думата предизвиква асоциации с преоткриването им в съвременното като практики на „вандализъм“: „визуалното замърсяване“, „заглушаване”<sup>2</sup>, „обезобразяване“ и др. Въпреки това универсална тема в повечето, ако не и във всички улични изкуства е, че адаптирането на визуални произведения на изкуството във формат, използващ общественото пространство, позволява на творците, които биха могли по друг начин да се чувстват изключени, да достигнат до много по-широка аудитория, отколкото позволяват традиционните произведения на изкуството и галерии нормално<sup>3</sup>.

Когато изкуството се създава официално, има определени правила за нанасяне и композиране в няколко стила. Изрисването по начало е инцидентно и за няколко минути, състоящо се в т.нар. партизанско изкуство. Освен това при по-дългото му упражняване се създава автоматизъм, който позволява дори за краткото време, в което се вмести художниците, рисунката да се разположи на до-

бре „читаемо“ място, да получи необходимото ниво на изпълнение и агресивно да привлече вниманието на минувача<sup>4</sup>.

Историята на този вид изкуство у нас е кратка, но впечатляваща. Основно с графити се занимават индивидуално или в малка група, със свои собствени средства. Подкрепата, организация и предоставянето на сгради за рисуване от страна на институциите е рядко явление.

През 1990-1992 г. в страната навлизат моди, свързани с новите култури, но не е така за графитите. Всички рисунки от този период са инцидентни прояви на хора, които най-малко са желали да доразвият графитите като цяло, с подход на творци или дори като улични такива<sup>5</sup>. Това е било тип дейност, рушаща имиджа на професионалистите, зацапваща сградите и поради тази причина много имена са забравени отдавна и те не могат да имат каквито и да било претенции за авторство.

Знаковата тройка за периода са студентите в НХА Косьо, Хубен и Тушев, които се явяват първите графити писачи у нас след промените през 1989 г. Едва ли са мислели за това в момента, в който издраскаха имената си със съответстващи знаци по сградите на цяла София в една нощ (1993-1994 г.). Това бе в периода на студентстването ни в НХА. Доколкото си спомням, след това имаха проблеми с органите на реда за тази си акция. Така или иначе, това, което правеха, явно е възхитило бъдещите истински графитаджии, които все още са били в училищна възраст, и това е отразено еднократно, в сп. „Егоист“. Въпреки че художниците не се считат за графити творци и нямат претенции за такива, те оставиха следа не толкова с качеството на графити изявата си, колкото с новостта на подхода, с радикалността на акцията.

Първите истински улични графити художници у нас започват да се подписват по софийските улици от 1995 г. Те са анонимни и отказват да се открият поради естеството на работата си, но в обществения живот са популярни с гражданските си имена, легитимна дейност на творци във фирмите, в които работят. Софийските ученици, пътувайки за училище, в този период имат възможност да наблюдават от трамвая в мрачните влажни подземи на НДК изрисуваните сърца от колегите Косьо, Хубен и Тушев, както и един „рейвър“ („Raver“). Причината да го нарисуват е техно-модата тогава, направен е по шаблон (шаблонът тогава все още не е типичен за графитите). Всеизвестен факт е, че у нас липсваше тогава информация

за популярните западни модерни и постмодерни видове изкуство, в това число и за графитите. В този период по улиците и в дискотеки-те властваха т.нар. брейкъри. Младите хора подсъзнателно, както и на Запад възприемат връзката с танца на този вид изкуство. Заедно с многобройните школи по брейк, възникнал на Запад като танц от улицата и бързо развил се и у нас, тръгват и графитите като революционно улично изкуство на протеста, на неудовлетворението, на изолацията, на различията. С времето тази арт проява се преориентира към модната вълна хип-хоп, свързваща в себе си различни движения в изкуството и танца, например рапа.

Началните теми по стените на София са свързани също с музика, и подобно на западните автори и тя е революционна за периода – „Гумени глави“ на Мишо Шамара, скандалният западен певец Кулио (Coolio), групата *Gangsters paradize* и др. Рисунките са прости, без претенции, по-скоро скици. През 1990-1991 г. у нас навлизат чрез пиратски издания огромно количество материали по темите и интересувашите се младежи се запознават с тях. В този период все пак информацията е била малко и графити изкуство се създава от малко хора чрез автомобилни спрейове.

Първият масирано оформен с графити квартал в София според събеседниците ми е Зона Б-5, който впоследствие се оказва и най-изрисуван с графити в общонационален мащаб заради съотношението между размерите му и количеството работи, направени там (тъй като колегите им от провинцията живеят и рисуват също в София, а самите софиянци „драскат“ основно в центъра, вместо в кварталите си, като „по-намахани“).

Заради централното си разположение, от което следва силен транспортен и човешки трафик около „Зоната“ (Зона Б-5) за всички посоки на града, още първите работи започват да правят впечатление с присъствието си на софиянци, тъй като са нарисувани не само във вътрешността, между блоковете и в предразполагащите бетонни пространства на квартала, но и върху външните към булевардите стени. Оказва се, че именно тези графити с времето са дали стимул и вдъхновение за голямо количество бъдещи графитаджии и просто любители поради простата причина, че са израснали с тях.

Междувременно след 1997 г. в провинцията се появяват вече и по-значителни групи (crew), и самостоятелни графити художници: LBC (Scum, Naste, Funne) – Търговище,

UGS и BM от Пловдив, Ndoe—Добрич, Zero – Велико Търново, Esteo – Бургас, SZC (Erase, Arsek) – Ст. Загора. След 1998 г. на арт сцената в София се появяват групи и творци с тагове (графити подписи): SirGo, CSC (Eric), GBCK (Lun, Tarke, Cas), CBC (Blaze, Flame, Pest2), 2SB (Mocke, Abuse), GAC, както и няколко момичета, от които по-значими са Erka и Muza.

104

През периода 1997-1998 г. в провинцията се пробужда също графити вълната, 2000-та е годината, която с навлизането на новите техники и материали, както във всички области на изкуството, така и в стенните техники, поставя начало на конфронтацията между създалите се вече графити групи в София и останалите градове. Започва непримирима конкуренция и борба, не толкова за места/територии на изява, колкото за истинността и същността на графити изкуството. Софийнци са радикални и считат, че не трябва да се променя характерът и смисълът на изкуството, т.е. че то трябва да остане в руслото на тайнственост, революционност и да работи с типичните си подходи, шрифтове и знаци. От 2001 г. изведнъж нароилите се групи и художници започват конфронтация помежду си. Започва надрисване или директно задраскване на чужди работи. Тези намеси създават непреодолими конфликти за територия и как са решавани, не е от нашата компетенция. Така или иначе, това е година на започващи улични размирици. Настъпващото разделение е по стилове.

Същевременно започва да тече процес на влагане на средства в графити изкуството от рекламиращите художествени материали фирми. Чрез спонсорство, ориентирано към младите хора, се създава така нареченият „графити арт“ – разкрасен стил, обогатен с нови материали, ефекти и пр. В стила се внасят дори недопустимите четки, триизмерност, блестящи и пр. ефекти и елементи, типични за рисуването на стена. С две думи, вносните скъпи технологии създават не графити, а стенни картини с различна стилистика, в голямата си част свързана с някаква нова вълна на попарта, напълно несъвместима с традиционната и с каквато и да е живопис или стенопис. Именно това са двете основни противоположности във вида градско рисуване у нас до днес. Сред ранните творчески групи са младежите с прякори Петър Татула и Емо Адаша. През 1999 г. започват да шият дрехи за себе си и своите приятели под името EXIT. Скоро след това много млади и екстремно мислещи хора започват да полз-



Студентски конкурс. Графити- проекти в НБУ, творба на Пламен Бауренски, 2005г., куратор, ст.ас. А. Янева



Графити-фестивал в НБУ, организатор ст.ас. Анна Янева, (2007-2008г)



Графити-фестивал в НБУ, организатор ст.ас. Анна Янева, (2007-2008г), „Героите са уморени“, Пламен Бауренски по време на акцията



Мултимедиен спектакъл, синтез на изкуствата, в НДК, със студентски графити на НБУ, организатор проф. С. Лазаров, ст.ас. Анна Янева, 2007-2008г.



Студентски конкурс. Графити- проекти в НБУ, творба на Филип Цървов, 2005г., куратор, ст.ас. А. Янева



ват тази марка. Магазините за модни спортове и навлизащите все повече нови видове от тях в страната работят неуморно за създаване на рекламната си визия чрез графити изкуството. Сноубордът, скейтбордът, ролерите, всякакви „скачащи“ и „летищи“, катерещи, спортове, както и плувните, свързани с риска в съвременното ни и така любими на младите хора, създават свои облекла, атрибути, герои. Те, разбира се, са внесени директно от Запад, както и самото графити изкуство. Модерните спортове имат типични облекла, които превръщат обличащия ги в герой от анимационен типаж, добавят към персонажа неподозирани сили и качества. Индустрията се възползва от младежките мечти, като популяризира героите в картинки на стена. Обикновено цялата стена пред магазина е изрисувана от младежите в същата стилистика. Подобен процес тече при рекламата на младежки заведения, gsm програми, дрехи, аксесоари и пр. Цели т.нар. графити групи се издържат от подобен вид труд. Красивата рисунка продава стоката, доближава я до младия потребител, говори на неговия език, но разбира се, не всяка красива рисунка на стена е графити рисунка<sup>6</sup>. Поне това е мнението на професионалистите от чужбина в областта и на софийските графити рисувачи, които се стремят да запазят чистотата и смисъла на стила, работейки съвсем различна работа във фирми за графичен дизайн. Днес различаваме четири вида рисунки на стена до момента у нас – пазарния (разкрасения), уличния, вандалия/рушащия и *visual pollution*, както и т.нар. народен, представян ни от редица съвременни творци като част от инсталации и произведения (група „Ръб“, В. Занков и др.). Народният графити стил е неорганизиран, масов и може да бъде видян най-вече по време на избори, около стадиони и др. обществени места. Тъй като последните два стила са по-скоро проява на народопсихологията отколкото изкуство, ще ги оставим извън полезрението на настоящата работа.

Стиловото разделение става още по-осезаемо към 2004 г., според инвестициите от фирми и по градове. Първите новопоявили се магазини с отношение към графити продукцията са „Arteror“ (първият магазин) и „Naras“, и двата в София, от началото на 2004 г., оттам нататък възникват много групи, създават се градове – центрове на графити изкуството. Съществуват и неутрални територии за изява и една от тях е бетонното легло и стената около реката на булевард „Сливница“. Там всеки може да се упражня-



ва, както казват. Строежите и повърхностите около тях са също добро място за обучение. Идеята на самото изкуство се състои в риска, адреналина – „излизаш, бачкаш, бягаш“ или т.нар. партизанско изкуство (Guerrilla art). Няма ли ги тайнствеността, рискът, треската дали ще бъдеш санкциониран, тя се губи. От друга страна, в съвременieto все по-трудно се намират подходящи места за рисуване, ако не искаш да бъдеш вандал – центърът е пълен с камери, луксозни здания, охрана. Има творци, които правят само „легалии“ (легални) графити, т.е. изкуство на разрешени места, и те като че ли стават все повече. Добър и смислен подход според графити творците са кварталните „разкрасявания“, защото не пречиш на никой, правиш квартала красив, радваш съседите. „И без това градът е толкова сив и грозен, че дори загрозява красивите, свежи графити рисунки.“ Графити творецът изначално заявява „доброволно подписаната си авторова смърт“, да бъде неизвестен или с псевдоним. Какъвто шедевър и да направи, има опасност той да бъде унищожен, а творецът всеки момент е с единия крак в затвора, но както се казва, всеки си знае риска.

Както на Запад, и у нас са възприети всеизвестните подходи на „бомбене“, екипна работа, „крютата“, работата върху влакове и нелегалният подход<sup>7</sup>. Макар на Запад влаковете да са една подвижна графити галерия с много възможности, у нас този вид никак не е постигнал голям успех.

От една страна, изявата си е изцяло вандалска, а от друга, бързото преминаване на транспортното средство ги прави нечетими. Когато все пак графитите се правят, това се случва под прозорците в блоково пространство с желание за естетизиране на възприятието.

Графити изкуството поради напористостта на все по-младите си активисти се наложи в общественото пространство и в социума. Община Несебър и морските градове спонсорират, за разлика от повечето градове и институции у нас, графити изяви. Само за Великотърновския университет общината е дала 8000 лв. и е поела разносните по престоя в Несебър на 40 младежи през 2005 г. В спонсорството влизат още материалите, грундиране на стената и пр. Създаден е и сайт с информация за предстоящи събития, канят се колеги от чужбина. По време на графити феста се провеждат и други творчески прояви като хепънинги, различни групи с нестандартно мислене са участвали в „стрийт“ изявите покрай театъра и

амфитеатъра. Графити активностите се провеждат на стената на северния пристан, втори мостик<sup>8</sup>.

Освен от Несебър събитията с графити се поддържат от общината в София, Велико Търново и от НБУ. Общината във Велико Търново също инициира през 2000 г. конкурс с проекти, който е сред най-ранните организирани прояви по отношение на графитите. Реализиран е в края на града, при източния край на надлеза. Графити конкурсите тук продължават и до днес с различни групи организатори.

През 2004 г. и започва и времето на активните младежки фестивални изяви и безвъзмездни проекти с училища и детски градини. Например няколко реномирани световни фестивала като W4G (Write for Gold – 2005 и 2006), MOS (Meeting of Styles – 2006), SAF (Street Art Fest – Varna – 2004), Aerogresia – Царево – 2005.

От 2005 г. в България се появяват западни спонсори, организирани графити фестивали, например W4G. (Write for Gold), „Meeting of Style“, „Sprite graffiti bottle“ от 2001 г.<sup>9</sup> Вече популярните в средите млади автори са канени като жури на фестивали. През 2001 г. се провежда фестивал в Търговище, от 2003-2004 г. стартира „Аерогресия“, съчетаващ двата вида изкуство, на аерографа и графитите<sup>10</sup>. Едни от първите места за графити фестивали беше и „София ленд“, добре замислено място като младежки и детски център по изкуствата (вече несъществуващо). Друг стабилен център за графити изкуство остава Царево, където всяка пролет през май се провежда фестивал с жури. Можем да определим НДК – София за „класика в жанра“, къде ли не се рисува около и под него, най-вече в подлезите. Легално предоставяното пространство е около популярния паметник в градинката му. Там се правят организирани от общината фестивали за училища, групи и др.

За периода до днес през улиците на града ни са преминали няколкокостотин „writers“, изумителен, колосален брой, бихме казали. Не всеки от тях остава в „лоното“ на графити изкуството, някои се отказват от този вид дейност поради различни причини (брак, семейство, заминаване в чужбина, друг вид работа ги обсебва или просто порастват). Тези, които остават верни, са творци по дух и по професия, те вече се знаят, но разбира се, само чрез тага си. В живота на „светло“ участниците в движението просто се трудят както всички останали и не се различават по нищо от всеки един

от нас. Могат да бъдат споменати някои студенти, учили при нас в НБУ и споделили творческите си проблеми, като например Павел Павлов и Ивайло Недков, започнали като старозагорска група графити писачи. Съществува и една част от групата студенти започнала творческа работа в университета ни и образувала фирмата [kaboom collective.org](http://kaboomcollective.org). Днес Павел твори там (негови произведения могат да бъдат видени на <http://punkt11.deviantart.com/>; рекламни клипове в [cinemotion.bg-postproduction](http://cinemotion.bg-postproduction) и [zka11](http://zka11)). Фирмата се занимава предимно с рисунки, изпълнени чрез този вид техника върху спортни фланелки, те също така участват в младежки събития и там предлагат своите продукти, фланелки и значки. Други талантиливи графити художници в университета ни са Пламен Бауренски и Филип Църов, активни участници в проявите на университета, между които и първият графити фестивал на територията на университет у нас, преминал сред огромен интерес<sup>11</sup>. Младите творци ползват и техниката на Airbrush, върху всякакви повърхности и изграждаща красиви картини с техниките на шаблон-графитите и на шаблона при Airbrush техниката. Работите им са романтични, цветни и се харесват много. По отношение на стиловете „дизайнирането“ като характерен метод на работа навлиза все повече в стила на графитите. Ако исконното начало е знак, извитата неразчетена лента, заимствана от арабските плетеници (например Arabic Script „Diwani fonts“), то днес с пълна сила навлизат новите технологии и няма връщане назад. Мултимедийните динамични технологии практически „излизат“ също на улицата: 3D-изпълнения, илюзии, разкрасяване, блестящи ефекти, дори камъни. Стените стават все по-красиви и цивилизовани. Възможно е един ден, освен в галерийно изкуство, графитите да се превърнат в университетска дисциплина. Аз специално вече съм имала подобни въпроси от деца, поставящи „тагчета“ наляво и надясно с маркер, присъстващи на организирани фестивали в НБУ<sup>12</sup>.

Основните начини на изразяване/драскане са наречени: BUBBLE, WAILED STYLE, BLOCKS, BOMBING STYLE.

BUBBLE е прост, четлив и закръглен, 3D е сравнително нов стил, развиващ се на базата на триизмерния ефект, компютърен и картинен. WAILED STYLE заимства от арабския шрифт, той няма претенциите да бъде разчитан, а преди всичко да покаже майсторство и красота. WAILED STYLE е стил с много рисуване и образи,

заимствани от анимационните герои понякога директно, близък до живописата, с присъствие на „характери“ (типажи), запазващ стила и спецификата на определения автор. BLOCKS е шрифт за маркиране на територия, запазване и ангажиране на място с боядисване на големи площи, блоков, закръглен шрифт, често огромен. Последният BOMBING STYLE е стилът, при който се налага да бягаш и няма време да се рисува дълго, по-скоро е знаков, линеален и без пълнеж, няма конкретен стил. Съществуват и много нововъзникнали стилове на базата на новите технологии, но те още не са се утвърдили. Един квартален стил е OLD SCHOOL-graffiti, като по-нова наложила се синхронизирана форма със средата, разкрасяващ и неагресивен.

Разчитането на графитите не е задължително за всички, те по-скоро носят послания за самите автори и групи, които ги рисуват, определят спецификата на мястото, типични са за града и носят кодирани в себе си моменти на култура, агресия, вълнения за момента. В този смисъл професионалистите твърдят, че трябва да се пази историята им, защото тя е разказът на един период и за неща, които са се случили именно в този град и на това място. И вместо войни за опазване на историята, на определена група, това може би ще стане най-добре все пак чрез документирането им, имайки предвид постоянната изменчивост на градската среда.

След като графити изкуството вече се е утвърдило у нас и това все повече се разбира от държавните, общинските и най-вече от частните институции, корпорации и фирми, действително е време за стратегия при организирането и показването на неговите прояви и произведения. Подлези, пристанища, стени на училища и домове, транспорт – всички тези повърхности действително украсяват с графити пространството и внасят не само постмодерни стилове за млади хора, но и радват с формите и цветовете си всички, особено в бетонния сив град.

Освен това графитите са едни от най-агресивните форми в съвременното изкуство и могат да носят и внасят най-актуални идеи, от мода на дрехи, спорт, коли, до значими социални и политически и така бързо да стигат до обществото. И сега само ще задам един риторичен въпрос – дали има някъде друг такъв начин на работа, толкова кратко и директно изразен, който така дълбоко да стигне веднага до зрителя и моментално да бъде възприет от него? Графитите са също така едни от най-глобализиращите обществото

знаци, свързващи България директно със света. През годините графитите се превърнаха в световен мащаб в субкултура. Изкуствата са свързани чрез интернет и могат да бъдат видени от всяка точка на света. Много от авторите му се свързват чрез блогове и уебсайтове, които са специално създадени за показване на работи, целящи обратна информация за работите, за получаване на новини за това какво се случва в света на графитите. И накрая, но не най-последно, графити изкуството възпитава младото поколение в много неща: да творят, да разбират от шрифтове, рисунки и стилове, да работят в групи и екипно, да оценяват модата в добрия смисъл на думата, да имат гражданско съзнание и активно да го проявяват.

Всичко това означава само едно – графити изиявите трябва се организират, произведенията – да се съхраняват и показват, както една монументална живопис или скулптура, на открито, защото са символ на най-новото време.

### Бележки

<sup>1</sup>Характерен израз от графити жаргона, обозначаващ смес на режими при различни видове арт, също и постдигитални производства, включващи текстури, прозрания, стилове, текст, фигури и пр.

<sup>2</sup><http://www.pollutionissues.com/Ve-Z/Visual-Pollution.html> http...2010-05-16, 22: 04: 29 GMT

<sup>3</sup>Вж. „Banksy (British), 1975 – Featured artist works, exhibitions and biography from Lazarides“, [www.artnet.com](http://www.artnet.com). [http://www.artnet.com/Galleries/Artists\\_detail.asp?G=&gid=424327227&which=&aid=424007326&ViewArtistBy=online&rta=http://www.artnet.com](http://www.artnet.com/Galleries/Artists_detail.asp?G=&gid=424327227&which=&aid=424007326&ViewArtistBy=online&rta=http://www.artnet.com). Retrieved 2009-05-23.

<sup>4</sup>в. Стандарт, Арт активисти пускат скоростен писач на графити, 16 юли 2005, с. 7.

<sup>5</sup>Изказваме своята благодарност на графити художниците от София, Ст. Загора и Варна за съдействието при написването на настоящата статия, както и за предоставената ни достоверна информация и произведения, даващи възможност за анализ на графити изкуството у нас

<sup>6</sup>Вж. <http://www.wikihow.com/Draw-Graffiti-Names> Retrieved 2010-12-16

<sup>7</sup>Вж. <http://www.buzzle.com/articles/graffiti/> Retrieved 2009-06-25. ; WWW.BUZZLE.COM Retrieved 2009-12-15.

<sup>8</sup>Вж. <http://www.burgas.org/burgas-news-5041-bg.html>, Автор: Burgas Info, „Хип-хоп и графити фестивал – Несебър’2005“, 30.05.2005 14:50

<sup>9</sup>Вж. Bulgaria News – 3 July 2005, 3 Jul 2005 ... The third Bulgarian national competition *Sprite Graffiti Battle* took place .... All Rights Reserved © Novinite Ltd., 2001-2010, <http://www.bboy.org/forums/graffiti-board/56467-graffiti-forum-battle-rules.html> Graffiti Forum: Battle Rules – 09-04-2004, 02:59 PM

<sup>10</sup> Вж. [www.aerogresia.com](http://www.aerogresia.com) [www.myspace.com/airbrushstudio\\_aerogresia](http://www.myspace.com/airbrushstudio_aerogresia) от 18 окт 2009

16: 14:19 GMT

<sup>11</sup>Вж. Янева, А. Графити-Фест в НБУ. Университетски дневник, бр. 12, 2008, с. 12.

<sup>12</sup>Вж. <http://nbu.bg/PUBLIC/IMAGES/File/departments/arts/Microsoft%20Word%20-%20za%20sait%20grafitiN.pdf> от 3 окт 1010 18: 53: 07 GMT

Вж. също: Графити-визия в НДК <http://nbu.bg/PUBLIC/IMAGES/File/departments/arts/Microsoft%20Word%20-%20NDK%20za%20saita.pdf>  
от 3 окт 1010 18: 53: 07 GMT

Вж. също: [http://nbu.bg/PUBLIC/IMAGES/File/departments/arts/Microsoft%20Word%20-%20prezent\\_mlad.%20teatar.%20Anni,%20Simo,%2020082.pdf](http://nbu.bg/PUBLIC/IMAGES/File/departments/arts/Microsoft%20Word%20-%20prezent_mlad.%20teatar.%20Anni,%20Simo,%2020082.pdf) от 3 окт 2010 18: 53: 07 GMT

112

Вж. също: Тичам бързо към ..... довърши с рисунка! ИЗЛОЖБА „ГРАФИТИ“ на студенти от програмите по изкуствата на НБУ. Организатор: ст. ас. Анна ЯНЕВА <http://nbu.bg/index.php?l=1274&art=9842> от 1 окт 2010 20: 12: 10 GMT

Докторска теза:

*Пътят на викингите на юг: митологически и визуални корелации*

Научен ръководител: доц. д-р Оксана Минаева

113

## **„Маре Балтикум“ и викингите: проблематика и изследвания в българската наука** Константин Колев

На пръв поглед, поради географската си и културна отдалеченост от хода на историческото развитие на българската култура, тази тема сякаш не заема значимо място в проблематиката на научните изследвания. Независимо от това оказва се, че културните контакти между Севера и Юга и в частност на Балканите преминават през различни етапи и трансформации, които играят роля в историческото развитие. Оказва се още, че наистина и в българската наука темата е привлекателна за учените, интерес, който все повече се разгръща на фона на новите хоризонти, на които се поставя българското културно и художествено наследство.

Проблематиката засяга няколко централни въпроса, на които ще се спрем накратко, тъй като всеки един от тях представлява сам по себе си културнотеоретичен и методологически фокус.

### **1. Въпросът център – периферия в историческото и културно развитие**

Темата за северните народи – викингите, е една от най-интересните в европейската историография и култура. Въпреки становището за периферното разположение на скандинавските страни и Финландия и тяхната „периферна роля“ спрямо историческите събития, засягащи целия Стар континент не само през Средновековието, развитието на народите на страни, днес познати като Швеция,

Норвегия, Дания и Финландия, е оказало огромно влияние върху съдбата на средновековна Европа.

114 Д-р Марин Русев, специалист по геополитика, споменава за „периферност“ по отношение на разположението и историческо-политическата роля на източноевропейските страни в Стария континент<sup>1</sup>. Както подчертава датският геополитик и преподавател по европейска цивилизация в университета в датския град Архус Уфе Остергаард, тази политико-историческа периферност може да се отнесе и за скандинавските страни, които е по-правилно да назовем колективно просто като „Севера“<sup>2</sup>. Но ако се вземем малко по-дълбоко в Средновековието, ще се убедим, че ролята на Скандинавския север в историческо-културното развитие е много повече от „периферна“ в историческо-културното развитие на Европа. Викингите са оставили огромни следи в социалнополитическия напредък на влиятелните суперсили на средновековна Европа – Византийската империя като източната половина на разделената през 395 г. Римска империя, Франкската държава, образувана от „варварите“ франки. Д-р Цветанка Чолова<sup>3</sup>, преподавател по история в НБУ, говори за двуполюзното разделяне на Римската империя като едно от най-влиятелните и тежки събития в оформянето на европейската историческа действителност и като начало на оформянето на представите за европейски Изток и европейски Запад в Средновековието. Влиянието на прочутите мореплаватели и заселници (наричани и нашественици) от европейския „периферен“ Север, „Нурден“ по скандинавски, в изграждането на тази картина е несъмнено.

## 2. Произход на викингите – въпросът за етничността

Названието „викинг“ произлиза от старонорвежката дума „vikingr“, което, по-най разпространената версия, е свързано със скандинавските думи за залив и фиорд, а също така съвпада с названието на норвежката област Вик. Думата викинг (буквално „човек от фиорда“) е използвана за морски разбойници, които са действали

<sup>1</sup> Русев, Марин. Европа на коридорите и диагоналите. – Ние. Месечно списание за политика, история (глава Основи на геополитиката), бр. 10, 2002.

<sup>2</sup> Йостергаард, Уфе. Геополитиката на Северна Европа. – Геополитика, геостратегия и анализи, 2007, бр. 3, с. 190.

<sup>3</sup> Чолова, Цветанка. Държава, църква и култура в Югоизточна Европа през средните векове. – В: Етноси, култури и политика в югоизточна Европа (юбилеен сборник, посветен на 70-годишнината на проф. Цветана Георгиева), изд. НБУ 2009, с. 50-67.



в крайбрежните води, криейки се в закътани заливи и фиорди<sup>4</sup>. За еднокоренни се считат древносаксонската „wîk“ и древногорнонемската „wîch“ (и двете обозначават място за живеене, подслон). Викингите се делят на две групи според римските източници: нормани и варяги. Древният римски историк Корнелий Тацит (56г. -117 г.) говори относно обичаите, бита на германските общности, за компактни поселения и нашественици, дошли и заселили се по бреговете на Балтийско море<sup>5</sup>. Той споменава, че част от тези общности, така наречени „варяги“ или „варанги“<sup>6</sup> „били богати по оръжия, кораби“ и живели по бреговете на „mare Balticum“.

Действително този морски басейн играел значителна роля в културната и политическата история на северните народи още от ранно-средновековие. Той бил граничната зона, разделяща северно-германския свят на старите скандинавци от чуждите етноси на славяни и угрофини. Всичко отвъд „Маре Балтикум“ било чуждо и враждебно, в същото време мистично и опасно. Мрачното море между Швеция и територията на угрофините (фини, ести) на изток, балтийските племена като земгали, курши, сели на югоизток и славяните на югоизток, юг, наричано по скандинавски „Източното езеро“ (на шведски „Östersjön“ Ъстерсьон, на норвежки и датски „Østersjøen“). Макар и със съвсем различна лексика същата етимологична логика по отношение на топографското название се забелязва и във финския език, където „itämeri“ се превежда буквално също като „голямо езеро“, произлизайки от прилагателното „итя“ – източен, и съществителното „мери“, тоест голямо езеро (включително и вътрешно за една страна) или море. По лингвистична закономерност, наречена „заемка“ латинската дума за море или голямо езеро „мери“ е преминала не само във славянските езици – „море“, „моря“, но и в етимологично по-далечните угрофински езици – „мери“ на фински. Представата за Изтока,

<sup>4</sup> Harrison, Dick & Svensson, Kristina. *Vikingaliv*, Natur och Kultur, 2007, p. 383

<sup>5</sup> Tacitus, Cornelius (56 – 117) *De origine moribus ac situ Germanorum*, превод на английски: Gordon, Thomas *Germania*. – B: Elliot, C. W. *Voyages and travels: ancient and modern, with introductions, notes and illustrations*. New York : P. F. Collier and son, The Harvard classics, vol. XXXIII p. 1910

<sup>6</sup> Duczko, Wladyslaw. *Viking Rus. Studies on the Presence of Scandinavians in Eastern Europe*. Brill Publishers 2009, p. 289. Полският археолог и преподавател в университетите в Упсала (Швеция) и Варшава (Полша), се спира на този термин в изследването си. Оттам „варанги“ или на английски „varagians“, а на староисландски – „Vaeringjar“. Терминът се използва и в труда на английския учен-историк Benedikt, Benedikt. *The Varangians of Byzantium*, Cambridge University Press 2007, p. 260.

който възниква като културно понятие с особена яркост след разпадането на Римската империя, се тълкува и в нордския свят като всичко разположено от срещуположния бряг на Балтийско море нататък според разбиранията на средновековните скандинавски популации. Там са били другите, враждебните и различни племена, славяните, угрофините, балтийските поселения. „Маре Балтикум“ е засвидетелстван и от православния епископ и летописец Силвестър, умрял в 1123 година. Руският термин, с който често се обозначават южно ориентирани пътища на варягите през руските територии и огромната река Днепър, а именно „путь из варяг в Греки“, се е зародил в неговите хроники за историко-географските характеристики на североизточната част на Стария континент. Тази фраза е останала като един от най-ценните ориентир за културно-историческото изследване на пътуванията на викингите към Балканите и Миклагард, както те са наричали средновековния мегаполис Константинопол. Този физико-географски ориентир е довел варягите и до земите на днешна Западна Русия и Украйна, където според голяма част руски учени полагат основите на древната руска държавност, на Киевска Рус, основавайки значими търговски центрове и селища от историческо-политическо значение като Новгород и Киев. Според някои историци съзателят на тази страна е шведският викинг Рюрик (на руски Рорик), който през 862 година се установява в Новгород и основава първата руска династия.<sup>7</sup> Този митичен и продължителен път към юга е бил известен и като „восточный путь“ в староруските хроники, на исландски е наречен „austrvegr“ (съществителното „vegr“ се модифицира в съвременните германски езици така: „veg“ на холандски, „våg“ на шведски, „vej“ на датски „wejt“ на немски, „vei“ на норвежки; а „austr“ се превръща в „öster“ на шведски, „øster“ на датски, тоест изток; цялата фраза се превежда като „източни пътища“). Всъщност този път, въведен от Балтийско море и неговите източни брегове, се използвал за практически цели, търговия с Византия и малоазийските мюсюлмански общности и Арабския халифат, съществувал между IX и XIII век. Та този път е бил наречен „из варяг в греки“ или „път от варяжките (земи) за към (гръцките), които през Средновековието са се наричали Византия. Ролята на Балтийския басейн е не само географско-мис-

<sup>7</sup> Един от руските учени, приели хипотезата за варяжката основа на древната руска държава, е историкът Беляев, Николай Тимофеевич в статията си Рорик Ютландский и Рюрик начальной летописи. – В: *Seminarium Kondakovianum*. (Сборник с научни изследвания), Prague, 1929, III. с. 215-270.

тична, като порта към един нов непознат свят, който трябва не само да се опознае, но и да се покори, тя също така е и геополитическа, тъй като свързва Скандинавия с река Днепър, ключивия път към богатите на суровини и материали търговски път, осъществяващ най-ярко връзката с континента и особено с процъфтяващия глобален по онова време център Миклагард. Същността на „Източното море“, обаче, като преамбюл или дверь, въвеждащ към мистичното и в същото време практически непознато за викингите, не се изчерпва само с това. То е пространството, спомагащо за установяване на културни контакти между коренно различните племена на славяни и балти с тези на северногерманските етнически общности.

### **3. Връзките между Маре Балтикум и Медитеранеум – въпросите за пътищата се преплитат с въпроса за викинги-варяги-руси**

Според шведския историк Ингмар Янсон, понастоящем член на „Свенска форнминнесфьоренинг“ (шведски институт по изследване на миналото в Стокхолм), „маре Балтикум“ е топографски елемент, изградил ясна, маркираща езикова и културна граница, отделяща викингите от останалия свят<sup>8</sup>. Шведският учен описва подробно езиковите граници, установени от Балтийско море, като споменава, че този басейн се превръща в жизнено важно търговско ядро или възел за северногерманските общности. „Източното голямо езеро“ (наричано буквално по шведски) представлява относително малко море, по чиито брегове са разположени процъфтяващи търговски центрове като Готланд, в наши дни известен със своята красива крепостна стена, разположена в главния за областта град Висбю, Борнхолм и Оландските острови (Оланд, както трябва да се произнася на шведски или Ахвенанмаа на фински, днес известен като политически самостоятелна територия, принадлежаща към Финландия, но със свое знаме и друг официален език – шведски). Балтийско море координира тези връзки още преди Средновековието. Преди идването на викингите коренните жители на Скандинавия, които са били самите, презрително наричани и „лапландци“, угрофински общности, днес обитаващи крайните северни субполярни

<sup>8</sup> Jansson, Ingmar "Österled". – B: Roesdahl, Else (Ed.) *Från vikingar till korsfarare. Norden och Europa 800-1200* (сборник с научни публикации на шведски, норвежки и датски за връзките на Скандинавския север с Европа през времето на викингите и ранното средновековие) Föreningen Norden. 1993, с. 74–83.

региони на полуострова, осъществявали активни културно търговски контакти с фините през „маре Балтикум“ и то в продължение на стотици години. Така че и за скандинавците преди викингските завоевания този речен канал е имал огромно практическо значение. В южнолатвийския крайбрежен град Гробиня<sup>9</sup> са били открити женски и мъжки гробни могили, редом с ценни вещи, накити, бижута от готландски тип, произвеждани по изключително изящен начин от материали като злато, сребро, мед, транспортирани от югоизточна Швеция, острова Готланд. Първият търговски център по пътя на варягите-руси от Финландия на изток е бил наречен Старая Ладога (на шведски „Aldeigjuborg“), днес село във Вълховский район, Ленинградска област, където са открити сребърни монети, датиращи от 700 и 750 година, за които се предполага, че да изваяни в ислямския свят. Според тези находки, както споменатият шведски историк подчертава, още в 600 година е имало гъсто скандинавско присъствие в Латвия и западните руски територии, което подържало и активни търговски контакти с арабските народи на Халифата. За тези отношения пише и арабския географ Ибн Хордадбех<sup>10</sup>. Руските Несторови хроники<sup>11</sup> или както се нарича още в българската историография „Повест за отминалите години“<sup>12</sup>, единственият писмен източник за ранната история на източните славяни, пък свидетелстват за златни и сребърни накити и други ценни вещи като женски филигран-апликации и фигури, служели като платежни средства за изплащане на местни данъци, датиращи от 900 година и открити близо до село Гнездово, разположено до ключовия руски днепърско крайбрежен град Смоленск. Според франкски анали от Сейнт-Бертин<sup>13</sup> се говори за установени дипломатически отношения между

<sup>9</sup> Пак там.

<sup>10</sup> Хордадбех, Абу-л-Касим Убайдаллах ибн Абдаллах ибн (9 – 10 век) „Книга на пътешествията и държавите“ (844-848). За тази творба е потвърдено в български извор – вж. Кираджиев, Светлин. Мореплаватели, пътешественици, географи-изследователи (енциклопедичен справочник), ИК Труд 2007, с. 38.

<sup>11</sup> На руски: „Повесть временных лет“, на украински: „Повість врем'яних літ“ е хроника на Киевска Рус от около 850 до 1110, съставена първоначално в Киев около 1113. Издание на руски език – Летописец, Нестор „Повесть временных лет“, изд. Наука Санкт-Петербург Второе, исправленное и дополненное издание 1996, с. 669.

<sup>12</sup> Маслев, С., Г. Гавраилов. Христоматия по история на Средните векове. Изд. „Народна просвета“. София. 1976, с. 57.

<sup>13</sup> Бертински летописи (на латински *Annales Bertiniani*, на руски *Бертинские аннали*, на английски *The Annals of St. Bertin*) – наративен източник за историята на Франкската империя и Германия от XIII-IX век, наречен по името на манастира

Франкската империя по времето на управлението на сина на Карл Велики Лудвиг Благочестиви (778-840) така наречените „руси“ или „рос“, тоест варяги, които се заселват на руска територия, и Византия. Същите франкски хроники споменават едно необичайно за северноевропейските езици човешко име – Чаган, което всъщност назовава хазарска военна титла. Това означава, че варягите-руси поддържали контакти и с тюркски политически общности като хазарите, които създали държава в 600 век, съществувала до около 900 година и се разпростирала по обширните степи от Каспийско до Черно море, и от Кавказ до горските райони на север от степите. Според българския историк Пламен Павлов „Бунтари и авантюристи в Средновековна България“ варягите дали името „Рос“ на новооснованата държава с нейното предимно източнославянско население. Оттам идва и името на съвременната руска държава „Россия“. По скандинавски обаче звукът „О“ се произнася по-закръглено като „У“ и оттам идва и названието на новата държава на съвременните скандинавски езици „Рюсланд“ (Ryssland) или „руската земя“, „земята на русите“ е шведското наименование. С помощта на балтийския морския коридор се случва и друго събитие, описвано подробно в българската историография – основаването на Киевска Русия. Тя се оформила като държава след завладяването на Киев от княз Олег през 882 г., който пък бил наследник на известния норманския вожд Рюрик (Ръорик на шведски), завладял земите на Северна Русия около Новгород в началото на същото столетие. Всъщност може би Киев до 882 г. бил владян от братята Асколд и Дир, по всяка вероятност също от нормански произход, но признаващи върховната власт на хазарския каган. С превземането на Киев от княз Олег се създава една мощна ранносредновековна държава, в която норманският елемент на първо време имал ярко изразено политическо надмощие. Именно варяжкият Киев, както би могло да се назове тази мощна ранносредновековна държава, става достоен противник и съперник на процъфтяващата в културно и политическо отношение Византийска империя според българския историк-византолог Иван Божилов. Киевска Рус става нов, но развиващ се с бързи темпове, елемент в оформянето и комплицирането на сложната мозайка от културни и политически отношения и сблъсъци на Балканите. И

---

„Свети Бертин“ в днешна Франция. Съдържат уникални сведения за България при княз Борис I - за отношенията на българите с немския крал Людовик (843-876) и за болярските бунтове срещу покръстването през 865/866 г.

за това усложняване на международната обстановка на средновековна Югоизточна Европа до голяма степен допринася Балтийско море, послужил като коридор за викингите към новите светове, към климатично по-благоприятни земи на юг. След прекосяването на Балтийско море започва експанзията, наричана инвазия, първо Финландия, на юг към Кримския полуостров и на югоизток към Днепърското крайбрежие и на юг към Балканите и Византия, както е описано подробно в прочутия руски летопис „Повест временнѣх лет“: *„бѣ путь из Варягъ въ Гръcky, и изъ Гръкъ по Днепру, и върхъ Днѣпра волокъ до Ловоти, и по Ловоти внити в Илмерь озеро великое, из негоже озера потечеть Волховъ и втечеть въ озеро великое Нево, и того озера внидет устье в море Варяское“*<sup>14</sup>.

„Маре Балтикум“ отваря нови врати към непознати светове за викингите, търсещите приключения мореплаватели. Според руския езиковед и културолог Дмитрий Лихачов<sup>15</sup> и в „Повестта за отминали години“ могат да се открият сведения за името на руската държава и произхода на „Россия“, образувала се чрез смесване на местното източнославянско население и норманите, наричани варяги.

#### **4. Митичната основа на представата за Изтока като архетип на пътя на викингите**

Но преди да се впуснем дълбоко в изследванията на варяжките пътища на юг и югоизток би било уместно да се поразговорим и в митичната същност на „източното езеро“ за викингите. Каква представа съществува за балтийско море в митологичните представи за света през ранното Средновековие, и по конкретно сред викингите. Целият морски ареал, отделящ Скандинавия и Финландия от континентална Европа, в това число включително и Балтийският басейн, са изобразени като световен океан отделящ света на хората Мидгард (среден свят) от останалото, чуждото, другото. Докато най-на север са разположени огромните ледени арктически блокове и айсберги (от „is“ – лед и „berg“ – планина, планини), метафорично олицетворявани на зли великани „йотуни“, то най-на юг, отдолу под човешкото кралство се намират мрачните селения на бедствените сили и океана, „стура ховет“ и опасностите породени от непозна-

<sup>14</sup> Звягин, Ю. Великий путь из варяг в греки. Тысячелетняя загадка истории. Вече, 2009, с. 240.

<sup>15</sup> Лихачов, Дмитрий. Русские летописи и их культурно-историческое значение, Изд-во АН СССР, 1947. с. 499 (Переизд. 1966, 1986).

тото. В морето битува и злият змей, Йормунганг, наречен и Мидгардсорм („orm” – змия), обграждащ с туловището си целия свят на хората, а над морските талази по небесата витаят зли огромни вълци, които всъщност са мрачните облаци, надвиснали по небосвода и закриващи слънцето. Някъде в „голямото море“, както те често са наричали водните пространства, отделящи Скандинавия от континента, живеел бурният и гневен бог Айгир заедно с жена си Ран, улавяща моряци и потапяща кораби. Тези тайнствени и зловещи представи, обаче, не спирали викингите да пътуват в търсене на по-плодородни земи. Преодоляват страха си и смело потеглят със своите „дракари“ към непознатото, знаейки, че Тор, богът-гръмоверец, противник на вселенския зъл змей и нордските чудовища, обитаващ не само ледените води на Ледовития океан, а и Балтийско море, ги закриля със своя мощен чук Мьолнир, а небесният предводител Один благославя тяхната сърцатост и дарява храбро загиналите, наричани „енхерияр“ с прераждане и безсмъртие във величествения чертог Валхала (Валхол на староскандинавски).

Северните „мъже на кървите“ (израз на княз Светослав Киевски в „Повестта за изминалите години“) били авангард на руската външна политика. И това става чрез Балтийско море. Наред с процеса на етническа симбиоза, родил староруската аристокрация и войска, при който първоначалните „роси“ се пославянчвали и превръщали в славяни-”руси“, в руските земи идвали временно, на военна служба, по търговия и т.н. нови „варяги“. По тази причина наред с русите в изворите от IX-XI в. се споменават и, така да се каже, „автентични“ нормани. В походите на киевските владетели на юг винаги участвали руси (като общо понятие на техните поданици), „варяги“ (наемници или съюзници от Скандинавия<sup>16</sup>), славяни (контингенти от различните племена: древляни, северяни и т.н.), понякога и други съюзни отряди. По-особен е случаят с племената на т.нар. тиверци и уличи, според някои изследователи от прабългарски (или смесен българо-славянски) произход, но постепенно въввлечени в руската политика, както и в състава на староруската народност.

И все пак заслугата, за да се стигне до това усложняване на историческата и културната обстановка, състоящо се във възникването на нови държави с огромно влияние върху света през следващите

<sup>16</sup> Божилов, Ив. „Византийският свят“ (част втора *Под знака на имперската идея*), ИК Анупис. 2008, с. 700.



векове, е на Балтийско море, морската порта към непознатия свят, възпрепятствала всякаква възможност да бъдеща политико-културна изолация. „Маре Балтикум“ е единственият пряк достъп до Днепър и следователно към юга и Константинопол, столицата на културна средновековна Европа. През втората половина на XI век настъпва вторият възлов момент за осъществяване на норманското културно историческо влияние, което ще продължава да бъде в сила дори и в модерната европейска история – Кръстоносните походи („Korstår” на шведски). Историческите анали показват, че викингските поселения в южна Италия, в североизточна България и византийските провинции дълбоко повлияват върху оформянето на средновековната карта и общество на континента. Алтернативни географски пътища за достигане до културното ядро на Средновековна Европа са много по-сложни, трудоемки и по-дълги. Следователно „маре Балтикум“ е зоната, която гарантира опровергаването на становището за периферна роля и активно участие на скандинавските народи в историческото битие на Европа. То води и до смесване на различните етноси, предизвикало възникването на нови култури и народности. Този географски топоним се превръща в изходна точка, от където трябва да започне издирването и анализирането на онези материални и писмени свидетелства, които да съответстват или имат в корените си митологически идеи и форми, допринасящи за търсенето и анализирането на признаци за културно-историческите връзки, сближаващи скандинавци с балкански народи – две общности, толкова далечни в географско отношение и коренно различни в културно-историческо развитие. Това ще бъде и моята „мисия“ като докторант с интереси в тази насока в близките няколко години. А тази задача започва от Балтийско море, граничната преградна зона между варягите и чуждото за тях..

## Литература:

### Извори:

Ибн Хордадбех, Книга путей и стран, изд. Баку 1986.

Tacitus, Cornelius (56 – 117) *De origine moribus ac situ Germanorum*, превод на английски: Gordon, Thomas. *Germania*. – In: Elliot, C. W. *Voyages and travels: ancient and modern, with introductions, notes and illustrations*. New York : P. F. Collier and son, The Harvard classics, vol. XXXIII p. 1910.



*Публикации:*

- Беляев, Николай Тимофеевич. Рорик Ютландский и Рюрик начальной летописи. – В: *Seminarium Kondakovianum*, Prague, 1929, III. с. 215-270.
- Божилев, Иван. Византийският свят. Изд. Анупис. 2008.
- Звягин, Юрий. Великий путь из варяг в греки. Тысячелетняя загадка истории. Изд. Вече, 2009.
- Йостергаард, Уфе. Геополитиката на Северна Европа. – Геополитика, геостратегия и анализи., бр. 3, 2007.
- Кираджиев, Светлин. Мореплаватели, пътешественици, географо-изследователи. изд. Труд 2007.
- Лихачов, Дмитрий. Русские летописи и их культурно-историческое значение. Изд-во АН СССР, 1947. (Переизд. 1966, 1986).
- Колев, Константин. Нордска митология, Колинс 5, София, 2008.
- Маслев, Д., Г. Гавраилов. Христоматия по история на Средните векове. Народна просвета, София, 1976.
- Павлов, Пламен. Бунтари и авантюристи в средновековна България, Литернет Варна, 2005.
- Пейдж, Реймънд Йън. Норвежки митове, изд. Абагар София, 1997.
- Русев, Марин. Европа на коридорите и диагоналите. – Ние. Месечно списание за политика, история (глава Основи на геополитиката), 2002.бр. 10.
- Чолова, Цветанка. Държава, църква и култура в Югоизточна Европа през средните векове. – В: Етноси, култури и политика в югоизточна Европа, (юбилеен сборник, посветен на 70-годишнината на проф. Цветана Георгиева), Изд. НБУ 2009, 50-67.
- Christensen, Jakob. *Signuns svenska kulturhistoria*. Medeltiden Bokförlaget Signum, Lund 2004.
- Duczko, Wladyslaw. *Viking Rus. Studies on the Presence of Scandinavians in Eastern Europe*. Brill Publishers, 2009.
- Harrison, Dick & Svensson, Kristina. *Vikingaliv*, Natur och Kultur, 2007.
- Jansson, Ingmar. "Österled". – In: Roesdahl, Else (Ed.) *Från vikingar till korsfarare*. Norden och Europa 800-1200. Föreningen Norden. 1993, 74 – 83.
- Rhodin, Leon. *Gudaträd och Västgötska skottkungar. Sveriges bysantiska arv*, Tre böcker förlag AB, Göteborg, 1994.

*Електронни източници:*

1. <http://www.fornminnesforeningen.com/index.html> Институт за анализ на паметници от миналото, проверен на 06.06.2011.
2. <http://bgnauka.com/index.php?mod=front&fnc=pub>, проверен на 06.06.2011.

**Angela Daneva**

*The Sella Family of San Gerolamo and other unknown paintings by Boris Georgiev (1888-1962)*

The article reveals in front of the reader an episode of Boris Georgiev's creative path: his interaction with the Sella, Reda and Mosca families of the Italian Piedmont region. The study also brings to light ten paintings unknown to the broad public. Nine of them were created in 1924-26, i.e., in the earlier period of Boris Georgiev's development as an artist. His Portrait of Carola Sella is a later work (dated 1941) and is also published for the first time.

The article places an emphasis on the paintings *The Sella Family of San Gerolamo* (1924) and *Mother and Daughters* (1925). The history and analysis of the works support the conclusion that they were not ordinary commissions, but portraits that display the artist's take on family relations, maternity, and the offspring's affection for their parent. Both works were presented at the Fifteenth Biennale of Venice (1926), an evidence of the artistic value that Boris Georgiev placed on them. The identity of the models has been established by A. Daneva through personal contacts with the Sella family and through biometrical analysis. The "chamber" portraits, mostly color pencil drawings, complete the account of the artist's interaction with Italian Piedmont families of the 1920s.

The new information and material, introduced to the public for the first time, add to the account of Boris Georgiev's path and contribute to our understanding of his life.

Angela Daneva

*Bulgarians at the ACCADEMIA ALBERTINA DI BELLE ARTI in Torino  
(1878-1944)*

126

The proposed theme introduces into scholarly circle of knowledge the names of Bulgarians who have studied or participated into courses at the Academy of Fine Arts Albertina in Torino after Bulgaria's Liberation from Ottoman domination until 1944.

In 2008 a number of available documents in the Academy archive have been searched through – matricular books, examination protocols, file records of the enrolled artists. The information about some of these names of Bulgarian artists is somewhat more comprehensive (biography data, photos, address registrations in Italy, years and dates of enrollement, stipends, studied subjects and examination marks, information for received awards and incentives, payed administrative fees), for others – the documented evidence contains only the name, supplemented by sparse and not always correctly written biographic data.

Because of the repeated bombing attacks on Torino during the World War II the archive of the Academy of Albertina has unfortunately been preserved to quite a small degree, but despite of this fact there is enough evidence with which we can fill in the empty spaces and inexact facts about the professional way of more than 40 Bulgarians who have acquired their art education there during the last decade of the 19<sup>th</sup> and first half of the 20<sup>th</sup> centuries.

Angela Daneva

**Anna Yaneva**

*Graffiti and graffitists in the street culture of Bulgaria (1990-2005)*

Graffiti – this already not so newest way of expression has been known since Ancient times – they have been attested in Greece and the Roman Empire. In contemporary epoch this so called “scratching” is accepted most of all with the negative aspects of vandalism: “visual contamination”, voice-suppression, mutilation, etc. But graffiti do not imply only this. Mystery of the “lonely runner”, the anonymity of the readable only for “selected” signs and of the encoded creative language, and, last but not least, the opportunity for free creative expression are attractive to young groups in our country.

The article discusses the etymology and the entering of graffiti art in Bulgaria after the political changes in 1989. It outlines the different periods through the eyes of graffiti “Writers” in the country, agreed to

unveil some of the mysteries of this dynamic art. Normally for these artists is to lead a dual life: one of students, artists or people with a profession, with names on personal documents and another one of the “midnight lone-wolf,” with a spray in hand – known in circles with their so-called graffiti – tag (signatures). By all means the interviewed graffitiists have yet rejected to say their true names.

The article discusses the relationship of dance with graffiti, the common ways of work and some famous groups in the country. Interesting though is the rapid transition of this kind of “illegal” practice into the publicity accepted art and even into fashion events in Bulgaria. Young people today are showing great interest in graffiti, some of them traveling frequently and participating in festivals. NBU is the first university in the country which, at the initiative of the students has already organized several graffiti competitions and a festival with a number of participants. Changes in graffiti are very dynamic, they are quickly assimilated by popular culture becoming part of it. Emerging as a rebellious art graffiti art is about to be “tamed” by industry.

127

### **Vassil Markov**

#### *Problem of “the real time” in video art*

The text discusses the term “real time” in the early video art (1960s – 1970s). Since video is an art form where the image is moveable, the problem of the time appears to be of particular significance.

The article focuses the attention on early critical discourse in respect of the video, reviewed in the context of leading ideas in art criticism and theory of media during the discussed period. It introduces the views of not only of critics but also of video artists as well, while the problem of “real time” is commented in respect of the actual image itself (instantaneous reproduction, processuality, interaction with audience). As far as the attempts to theorize the early video art have been directed to description of its unique features and visuality, the debate about time is traced in accord with its role in previous media and arts (particularly cinema and TV). Having in mind the genealogical link, a specific accent is emphasized on relations between TV and video art and the different ways in which the “real time” is treated in them. The comments are supported by examples of early video art (installations, performances). Clarification of the problem of time in the early years of that art will

serve as a base for comparison in the analysis of the same problem today – in the era of digital technologies.

**Sevina Ivanova**

*Visual tendencies in 3D computer animation*

128

The theoretic works on the issues of animation still seem to be quite few. This concerns the world history of animated film production as well as the Bulgarian animation. The changing specifics of animation, in respect of the new technologies, challenge the possibilities of creation of the animated image. The present article discusses the problems of use of different technologies and techniques for creation and re-creation of realistic image in 3D animation.

The socio-philosophic base of the discussion of “realism” in the animated image should be searched in the works of Jean Luce Baudrillard, Umberto Eco, Jille Deleuse, Rudolph Arnheim, where the hyper-realistic form of the matter is maintained to act as the truth but as a result the simulation of the truth is perceptible at different levels. Theoreticians of the cinema and animation like Andre Basin and Lev Manovich reveal the issues of truthfulness and likeness to reality in the changing technological surroundings. The extremeness of the issue of the likeness and realistic representation in animation is analyzed in the theory of Masahiro Mori about the “Uncanny Valley”, as he denotes the points where realistic representation replication the human falls into categories of aversion and fear as the ordinary human fear from the robots.

On the platform of such large diverse ideas about nature of the realistic image and technologies and techniques of representation, the animation practice, here discussed by accentuation on certain examples, manifest the usage of different methods such as 3D animation, rhotoscopy and non-photorealistic rendering, which aims at replication by computer methods the visualization of traditional artistic techniques of classical animation and different styles in painting and graphics. The conclusion is obvious – the developing technologies do give unlimited possibilities for reaching realistic truth and similarity of the created image but at the end it is the author, the artist, who puts the final touch of uniqueness and makes the animation image exceptional.

## **Daniela Radeva**

### *Text and image/ text as image. Referential world of Cyril Prashkov*

This article presents attempts for interpretation of selected works by the Bulgarian artist Cyril Prashkov created in the last decade. The Doctoral student has focused herself on the development of ideas within his individual creativity which are manifested in certain impressive work.

The works of Cyril Prashkov are discussed as examples of different possibilities for use of the text as a visual means of expression. Since the late 1980's the artist has been actively working in this direction, using in his *opus-es* citations and self-created texts. Alongside with this a number of his works are commentaries on art works and problems of Western modernisms, of the art in Bulgaria during the second half of 20-ieth century and changes from the late 1980's.

The text is part of a study with the purpose to attempt to distinguish the various functions with which the text can be implemented in the domain of the visual, based on examples of contemporary works of art in Bulgaria.

129

## **Vladiya Mikhaylova**

### *"The Town" group and beginning of the 90-ies as a boundary in artistic life in Bulgaria*

The article examines the activities of one of the first artists' groups, appearing in the late 80's and early 90's of 20-ieth century in Bulgaria. "The Town" group was formed in 1986 and was active until 1990. The relatively short period of existence though has been related to key projects taking place in dynamic times at the border of "the change" in political life of the country since 1989.

The activity of the group is considered in the context of the time, implying the discussion of problems of the official state policy in artistic life of the late 80's, the revealing of processes of disintegration of the overall structure of the field of visual art, the pointing out of the emerging new artistic language and experiments, as well as the progressive reformulation of roles of the artist and the critic who becomes a curator. The special case of one artists' group is used as a model for tracking the dynamics of the starting at that time processes which later in the 90's gradually shape the diverse and complex situation of visual arts in Bulgaria.

**Anna Yaneva**

*Graffiti and graffitists in the street culture of Bulgaria (1990-2005)*

130

Graffiti – this already not so newest way of expression has been known since Ancient times – they have been attested in Greece and the Roman Empire. In contemporary epoch this so called “scratching” is accepted most of all with the negative aspects of vandalism: “visual contamination”, voice-suppression, mutilation, etc. But graffiti do not imply only this. Mystery of the “lonely runner”, the anonymity of the readable only for “selected” signs and of the encoded creative language, and, last but not least, the opportunity for free creative expression are attractive to young groups in our country.

The article discusses the etymology and the entering of graffiti art in Bulgaria after the political changes in 1989. It outlines the different periods through the eyes of graffiti “Writers” in the country, agreed to unveil some of the mysteries of this dynamic art. Normally for these artists is to lead a dual life: one of students, artists or people with a profession, with names on personal documents and another one of the “midnight lone-wolf,” with a spray in hand – known in circles with their so-called graffiti – tag (signatures). By all means the interviewed graffitists have yet rejected to say their true names.

The article discusses the relationship of dance with graffiti, the common ways of work and some famous groups in the country. Interesting though is the rapid transition of this kind of “illegal” practice into the publicity accepted art and even into fashion events in Bulgaria. Young people today are showing great interest in graffiti, some of them traveling frequently and participating in festivals. NBU is the first university in the country which, at the initiative of the students has already organized several graffiti competitions and a festival with a number of participants. Changes in graffiti are very dynamic, they are quickly assimilated by popular culture becoming part of it. Emerging as a rebellious art graffiti art is about to be “tamed” by industry.



**Konstantin Kolev**

*„Mare Balticum” and the Vikings:*

*Problematics and investigations in Bulgarian science*

131

The geographic and cultural distance of *Mare Balticum* to the Balkans and Bulgarian cultural development seems at first glance to hinder the research on the contacts between the two regions. However, Bulgarian researchers have given their contribution to this theme, although the amount and thoroughness of the investigations are still not to the desirable level. The aim of this article is to point out certain important questions, which are to be further discussed in science in order the mosaic picture of cultural relations between the North and South to be more complete. It is obvious that these assumptions in the text can not be quite full and could not cover the complex problematic circle of the theme.

The first question which is discussed in the article concerns the duality of “center-periphery” view in historical and cultural development.

The main issue here is that at certain times these regions did not play peripheral role and the centropomorphic view on European development should be overruled. The second question refers to the problems of ethnicity in the past, revealing the theories of origin of the Scandinavian peoples. The accentuations here are that the written evidence should be read carefully and used with attention, especially from the present point of view on varieties of peoples and multi-ethnicity in different levels of cultural areas. The third question deals with differentiation between Varangians-Vikings-Rus', which is still a great focus-point of discussion, reflecting on the events on the Balkans and Byzantine empire.

One important question connected to all mentioned above discusses the mythical basis of the ideas about the East serving as an archetype for the way of the Vikings to the South. This will be my task in my doctoral dissertation – to reveal and interpret different mythological structures – oral kennings, written inscriptions and other literary sources (having encoded mythical ideas and saved them in oral and literary texts), and which, combined with material given by the artifacts (having encoded the mythical ideas according the pictorial language in the visual image), will enable a re-construction of a better picture of the cultural past.

**Докторантски четения 2010 – 2011**  
Департамент История на културата  
НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Българска  
Първо издание

Съставителство:  
проф. д-р Ирина Генова  
доц. д-р Оксана Минаева

Редакционна колегия:  
проф. Милена Беновска д.н.  
проф. д-р Ирина Генова  
доц. д-р Оксана Минаева

Превод на английски език доц. д-р Оксана Минаева

Коректури:  
Лора Султанова

София 2011

ISSN 1313-4094